

**Especificidades da tradução para palco: o caso do espectáculo
Dr. Jekyll & Mr. Hyde da Companhia do Chapitô**

Ana Mafalda Berenguer Veiga

**Trabalho de Projecto de Mestrado em Tradução
(Especialização em Inglês)**

Outubro 2014

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Tradução (Especialização em Inglês), realizado sob a orientação científica da Prof^a Doutora Maria Zulmira Castanheira.

Agradecimentos

À Professora Maria Zulmira Castanheira, orientadora do presente trabalho de projecto, pelo apoio irrestrito durante todo o processo e pela paciência infinita durante o longo processo que foi este trabalho de projecto.

À Companhia do Chapitô, pelo apoio absolutamente incondicional prestado durante todo o processo de investigação para este trabalho de projecto e sem o qual a concretização deste trabalho seria de todo impossível. Este trabalho de projecto também vos pertence.

Aos meus colegas de Mestrado – Hélder Lopes, Cristina Roquette, Carmo Oliveira, Beatriz Parralejo, Moira Difelice, Tiago Vaz, Manuela Rocher, Teresa Alves, Ana Plácido, Rute Ribeiro – pela amizade, pelo carinho e pelo encorajamento dado ao longo de todo o percurso feito durante todo o Mestrado.

À minha família e aos meus amigos, pela paciência infinita que tiveram ao longo deste longo processo de criação do trabalho de projecto, pelo apoio prestado nos momentos mais difíceis e pela fé inabalável que demonstraram durante todo o percurso.

À professora Ana Maria Bernardo, por toda a orientação inicial dada durante o processo de formulação deste trabalho de projecto e cujas sugestões levaram ao tema que aqui se apresenta.

RESUMO

A tradução para palco é uma tarefa particularmente complexa, dados os problemas que coloca ao tradutor não só a nível linguístico e cultural, mas também porque envolve linguagens não-verbais e ainda a noção de *performability* do texto a ser levado ao palco, o que implica um conhecimento profundo dos códigos teatrais implícitos no texto e na sua *performance*.

O presente trabalho de projecto tem por objectivo uma análise do processo de criação e tradução do guião do espectáculo *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, realizado pela Companhia do Chapiô (Lisboa) entre 2013 e 2014. Através de um processo de adaptação peculiar, inspirado na *commedia dell'arte*, a Companhia do Chapiô criou a peça através de uma improvisação sobre o texto original em língua inglesa, o que conduziu à criação de um guião-base em inglês que foi posteriormente traduzido para a língua portuguesa pela mestrandia. O trabalho que aqui se apresenta descreve tal processo, que se reveste de características especiais devido ao método de trabalho colaborativo seguido pela referida companhia de teatro que acolheu este projecto.

PALAVRAS-CHAVE: tradução para o palco, tradução colaborativa, *performability*, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Portugal

ABSTRACT

Translation for the stage is a particularly complex task, not only because of the linguistic and cultural problems it poses to the translator but also because it involves non-verbal language and the *performability* of the text to be staged, which in turn implies a thorough knowledge of the theatre codes implicit in the text and its *performance*.

This project work aims at analysing the creation and translation of the script for the staging of *Dr Jekyll & Mr Hyde* by Companhia do Chapiô (Lisbon) between 2013 and 2014. Through a peculiar process of adaptation, inspired by the *commedia dell'arte*, Companhia do Chapiô created the play by improvising on the original text in English. This led to the creation of a base script in English, which was later translated into Portuguese as part of this project work. That special process involving the collaborative work of different members of the theatre company is described.

KEYWORDS: translation for the stage, collaborative translation, *performability*, *Dr Jekyll & Mr Hyde*, Portugal

Índice

Introdução	1
Capítulo I. <i>Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde</i> : contextualização e recepção	4
O autor: breve nota biográfica	4
A obra: <i>Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde</i> (1886).....	5
Recepção no contexto de partida e no espaço cultural anglo-americano	9
A “fortuna” da obra por via da tradução.....	13
Capítulo II. <i>Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde</i> adaptado pela Companhia do	
Chapitô: gênese do espectáculo e considerações teóricas	15
Capítulo III. A tradução do guião para português e seus problemas: <i>performability</i> e	
colaboração	23
Conclusão	42
Bibliografia.....	44
ANEXOS	50
Anexo 1: Folheto do espectáculo <i>O Outro</i>	51
Anexo 2: Entrevista a John Mowat.....	59
Anexo 3: Guião-base em inglês.....	64
Anexo 4: Guião traduzido para português	73
Anexo 5: Guião final em português aquando da estreia.....	82
Anexo 6: Retroversão do guião após a estreia.....	96

Introdução

O trabalho de projecto que aqui se apresenta como componente não lectiva do Mestrado em Tradução resultou do desejo de trabalhar na área da tradução para palco, o que não se revelou uma intenção fácil de concretizar devido à necessidade de encontrar uma companhia de teatro que nos recebesse e apoiasse. Inicialmente, após vários contactos, afigurou-se possível vir a colaborar na produção da peça *Doce Pássaro da Juventude*, de Tennessee Williams, que seria levada à cena pela companhia Artistas Unidos (Lisboa) entre meados de Dezembro de 2013 ou Janeiro do ano seguinte. O propósito inicial seria fazer uma análise do processo criativo da peça, não só em termos dos problemas inerentes à tradução para palco — nomeadamente as questões relacionadas com *performability* — mas também das alterações feitas à peça sob o ponto de vista da sua adaptação ao contexto cultural português e ainda avaliar a reacção do público. Todavia, não foi possível executar este plano, uma vez que um pouco antes de os trabalhos começarem o espectáculo foi cancelado.

Após alguns meses sem qualquer resposta por parte das várias outras companhias a que entretanto nos dirigimos expondo o nosso projecto, foi contactada a Companhia do Chapitô (Lisboa), que o acolheu com agrado, no âmbito do espectáculo *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* que iria começar a ser preparado. Durante a fase de ensaios, apercebemo-nos do processo peculiar de adaptação da obra de Stevenson levado a cabo pela Companhia, o que conduziu a uma reformulação da nossa proposta inicial.

O presente trabalho de projecto tem, assim, por objectivo a análise do processo de tradução do guião da peça *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, levada à cena em 2013 pela Companhia do Chapitô, com base na obra *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, de Robert Louis Stevenson. São abordados problemas específicos da tradução para teatro, faz-se uma exposição das estratégias utilizadas durante o processo tradutório e chama-se a atenção para a fragilidade e complexidade da posição do tradutor dentro da dinâmica da produção teatral em apreço. Uma vez que a peça foi criada através de um processo de adaptação de uma obra literária, é também abordada a problemática da adaptação, nomeadamente as questões que se prendem com a transposição de uma obra literária para o palco, assim como os códigos que regem os diferentes meios.

Influenciada pela *commedia dell'arte*, a Companhia do Chapitô recorre ao improviso para a criação das suas peças, as quais, na maioria dos casos, têm por base uma obra literária de carácter trágico ou épico. Numa fase inicial do processo criativo, o improviso, feito em língua inglesa, a língua materna do encenador John Mowat, tem por objectivo principal a criação de um guião que funcionará como espinha dorsal da peça. Será sobre essa estrutura que assentarão os restantes improvisos, até se chegar a um guião 'final' do espectáculo, que irá, então, ser traduzido para a língua portuguesa. Todavia, o improviso não terminará com esse guião 'final', havendo alterações constantes até ao último dia da carreira da peça.

A nível da metodologia seguida, este trabalho resulta da presença assídua nos ensaios da companhia e nas sessões do espectáculo até ao seu último dia, durante um período total de quatro meses. Na fase de ensaios foi efectuada uma entrevista ao encenador da Companhia do Chapitô, John Mowat, com o intuito de aprofundar os conhecimentos em relação à Companhia e aos seus métodos de representação, adaptação e tradução. Paralelamente à componente prática do trabalho, fez-se um levantamento de bibliografia relacionada com a tradução e adaptação para palco, a qual foi depois lida e objecto de reflexão à luz do projecto desenvolvido.

No plano da estrutura, este trabalho encontra-se dividido em três capítulos. O primeiro constitui uma breve introdução à vida e obra de Robert Louis Stevenson, com destaque para a obra *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, assim como ao contexto em que esta foi escrita, incluindo ainda algumas considerações sobre a repercussão que a obra alcançou aquando da sua publicação. Também é feita uma breve apresentação das traduções da obra a nível nacional e internacional, assim como um curto historial das adaptações cinematográficas e teatrais no contexto anglo-americano.

O segundo capítulo descreve o processo de adaptação da obra levado a cabo pela Companhia do Chapitô até à construção do guião que viria a ser traduzido, sendo nele abordados alguns problemas inerentes à adaptação enquanto modalidade de transferência textual.

Por fim, o terceiro e último capítulo aborda os problemas enfrentados aquando do processo de tradução do guião propriamente dito, problematizando-se o conceito de *performability* à luz de várias teorias sobre a tradução para palco, entre as quais se destacam as de Susan Bassnett, Robert W. Corrigan e Mary Snell-Hornby. Para além disso, reflecte-se também sobre a *colaboração* enquanto método de tradução para palco e sobre a posição e grau de influência do tradutor dentro de uma produção teatral.

Capítulo I. Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde: contextualização e recepção

O autor: breve nota biográfica

Robert Louis Stevenson nasceu no dia 13 de Novembro de 1850 em Edimburgo, no seio de uma família de classe média, tendo sido criado de acordo com os códigos rígidos da respeitabilidade vitoriana. Sofreu desde criança de problemas pulmonares, o que exigiu cuidados que foram, em larga medida, entregues a uma ama, Alison Cunningham (“Clummy”), com quem o futuro escritor desenvolveu profundos laços de amizade. Os biógrafos de Stevenson chamam a atenção para a profunda religiosidade desta mulher e para a influência que exerceu sobre ele, ensinando-lhe a diferença entre o bem e o mal e pintando as torturas do inferno com cores tão terríveis que viriam a causar-lhe grandes pesadelos, não só em criança mas ao longo da vida. Em 1867 ingressou na Universidade dessa mesma cidade para estudar Engenharia Civil, tal como o seu pai, mas acaba por mudar para Direito, formando-se em 1875. Contudo, nunca chegou a exercer advocacia, pois já tinha o objectivo de fazer carreira nas letras.

Stevenson viajava com frequência para o estrangeiro, nomeadamente pela França e pela Bélgica, o que serviria de inspiração para a criação das suas primeiras obras, *An Inland Voyage* (1878) e *Travels with a Donkey in the Cévennes* (1879). Foi numa dessas viagens a França, em 1876, que conheceria a sua futura mulher, Fanny Osbourne (1840-1914), uma americana recém-divorciada e com dois filhos. Casaram em 1880, casamento esse que durou até ao final dos seus dias. As suas viagens pela América levariam à criação de *The Amateur Emigrant* (1895),¹ um relato sobre a sua viagem até à Califórnia, e *The Silverado Squatters* (1884), que narra a lua-de-mel de Robert Louis Stevenson e Fanny em Napa Valley, também na Califórnia.

Apesar de ter publicado vários ensaios, contos e artigos ao longo da sua vida, Stevenson só começaria a ser efectivamente reconhecido como escritor com a publicação de *Treasure Island*, em 1883, sucesso esse que atingiu o seu apogeu com a

¹ Uma parte da obra foi publicada em 1892, sendo editada na íntegra em 1895.

sua obra mais célebre, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* e *Kidnapped*, datada de 1886. Após o falecimento do seu pai, em 1887, Stevenson sai definitivamente de Inglaterra com a sua família, embarcando em várias viagens pelo Pacífico até se estabelecer definitivamente na ilha de Upolu, no arquipélago de Samoa, em 1889. Neste período da sua vida, Stevenson escreveu em colaboração com o seu enteado, Samuel Lloyd Osbourne,² o que resultou na publicação da obra *The Wrecker* (1892) e do conto *The Webb Tide* (1894). Robert Louis Stevenson faleceu em 1894, aos 44 anos de idade, vítima de uma hemorragia cerebral, e encontra-se enterrado na ilha de Upolu.

Apesar da popularidade de Robert Louis Stevenson aos olhos da crítica do seu tempo, a sua fama esmoreceu consideravelmente ao longo do séc. XX, tendo ficado associado às margens da literatura infantil e gótica, aos capítulos da *minor fiction*, e chegado, inclusive, a desaparecer de todo do cânone literário.³ Todavia, nas últimas décadas tem-se vindo a assistir à reabilitação deste escritor tão prolífico, reconhecendo-se nomeadamente o seu importante lugar na história da *short-story* no Reino Unido.

A obra: *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886)

A obra *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* foi escrita durante um período de tempo em que o autor estava a viver em Bournemouth (1884-1887) e passava por uma fase conturbada da sua vida. Com efeito, a decisão de tornar-se escritor profissional colocara-o num dilema, visto que, ao assumir-se como tendo uma profissão que considerava burguesa, passaria a ser parte integrante de uma sociedade que via como corrupta. Outros factores contribuíam também para que se sentisse um membro da sociedade que repudiava, visto que pela primeira vez na sua vida Stevenson tinha uma residência própria em Inglaterra, Skerryore, uma casa comprada pelo pai, e gozava de

² Samuel Lloyd Osbourne (1868 – 1947), escritor americano, co-autor, com Robert Louis Stevenson, dos contos *The Wrong Box* (1889), *The Wrecker* (1892) e *The Ebb-Tide* (1894).

³ “His popularity with critics continued to the First World War. He then had the misfortune to be followed by the Modernists who needed to cut themselves off from any tradition; Stevenson was felt to be one of the most constraining of immediately-preceding authors for his sheer ability, and one of the most insidious for his play with popular genres and for his preference for “romance” over the serious novel. Condemned by Virginia and especially Leonard Wolf (not unconnected, perhaps, with the fact that one of Stevenson’s great supporters had been Virginia’s father), ignored by F. R. Leavis, he was gradually excluded from the “canon” of regularly taught and written-about works of literature.” (retirado do site oficial de Robert Louis Stevenson: “Robert Louis Stevenson’s Life”, *Robert Louis Stevenson Website*. <http://www.robert-louis-stevenson.org/life>).

estabilidade, ainda que precária, a nível financeiro. Ao aceitar tudo isto, Stevenson sentia que estava a trair os seus ideais de uma vida boémia, os princípios socialistas que professava na altura e o seu espírito de revolta contra o estilo de vida dos seus pais. É neste contexto que Stevenson é assolado por um pesadelo perturbador e recorrente, que o próprio descreve como sendo a “fine bogey tale”, ou seja, um conto demoníaco que foi, segundo o próprio, o ponto de partida para a criação de *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Num dos seus ensaios, “A Chapter on Dreams”, Stevenson descreve em detalhe o seu pesadelo e as motivações que o levaram a escrever a obra:

I had long been trying to write a story on this subject, to find a body, a vehicle, for that strong sense of man's double being which must at times come in upon and overwhelm the mind of every thinking creature. I had even written one, “The Travelling Companion,” which was returned by an editor on the plea that it was a work of genius and indecent, and which I burned the other day on the ground that it was not a work of genius, and that “Jekyll” had supplanted it. Then came one of those financial fluctuations to which (with an elegant modesty) I have hitherto referred in the third person. For two days I went about racking my brains for a plot of any sort; and on the second night I dreamed the scene at the window, and a scene afterward split in two, in which Hyde, pursued for some crime, took the powder and underwent the change in the presence of his pursuers. All the rest was made awake, and consciously, although I think I can trace in much of it the manner of my Brownies. The meaning of the tale is therefore mine, and had long pre-existed in my garden of Adonis, and tried one body after another in vain; indeed, I do most of the morality, worse luck! and my Brownies have not a rudiment of what we call a conscience. Mine, too, is the setting, mine the characters. All that was given me was the matter of three scenes, and the central idea of a voluntary change becoming involuntary. Will it be thought ungenerous, after I have been so liberally ladling out praise to my unseen collaborators, if I here toss them over, bound hand and foot, into the arena of the critics? For the business of the powders, which so many have censured, is, I am relieved to say, not mine at all, but the Brownies'. (Stevenson 1912: 189)

Inspirado por tal pesadelo, e num estado de saúde extremamente debilitado, Stevenson escreveu *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* em apenas dez semanas. No entanto, a versão que é conhecida actualmente não é a versão original da obra, visto que a primeira foi destruída pelo próprio Stevenson depois de a ter mostrado a Fanny, sua mulher, que sugeriu que a história não fosse contada como um conto, mas sim como uma alegoria. A *novella* deveria ser dada à estampa no Natal de 1885, mas por opção do editor a sua publicação foi adiada para o início do ano seguinte, sendo então publicada em Janeiro de 1886.

A problemática da duplicidade do ser humano, central em *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, é um tema recorrente nas obras de Stevenson: para além de “A Travelling Companion”, referida pelo autor em a “A Chapter on Dreams”, outras obras, como o conto “Markheim” (1884) e a peça *Deacon Brodie, or, The Double Life* (1878), reflectem a obsessão de Stevenson pelo duplo, dado que os seus protagonistas se encontram divididos entre os opostos da sua personalidade. Em termos contextuais, importa ter em conta que Charles Darwin (1809-1882) publicara em 1859 a sua obra *On the Origin of the Species* e em 1871 *The Descent of Man*, que vieram lançar a controvérsia sobre as origens do Homem e potenciaram na literatura a exploração da ideia de que o homem alberga em si paixões animais e sombrias que, em nome da moral, da religião e dos costumes convencionalmente aceites pela sociedade, tem de esconder e reprimir; ou então levar uma vida dupla, mantendo uma fachada pública de respeitabilidade, enquanto às escondidas cede aos seus impulsos mais negros e primitivos.

Assim, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* não terá derivado apenas do pesadelo acima referido e do estado em que o autor se encontrava na época em que escreveu a obra, mas sim do grande interesse que teve pelo tema da duplicidade humana durante a sua vida. Numa crítica anónima publicada em 1924 no *Current Opinion* intitulada “Stevenson Unwhitewashed: was his start of Jekyll and Hyde enacted in his life?” (citado por Geduld 3-4), o articulista invoca o passado boémio de Stevenson na sua juventude como fonte da inspiração da obra, estilo de vida esse que se dizia ter sido inspirado pelo poeta escocês Robert Fergusson (1750-1774),⁴ o qual teria bebido compulsivamente até causar a sua própria morte quando contava apenas 23 anos de idade. Já o escritor americano Irving Wallace (1916-1990), em *The Fabulous Originals: Lives of Extraordinary People Who Inspired Memorable Characters in Fiction* (1995) (Geduld 4), identifica a origem da obsessão de Stevenson pelo duplo — e, consequentemente, pelo tema que conduz à criação de *Dr Jekyll and Mr Hyde* — ainda na infância, em resultado das várias histórias que a sua mãe lhe contava a respeito de William Brodie (1741-1788), um diácono escocês que levava uma vida dupla, pois

⁴ Segundo Geduld, terá sido esta a causa da morte do poeta; contudo, outras fontes não confirmam este facto, indicando antes que a sua morte resultou de um traumatismo na cabeça que terá sofrido ao cair das escadas de sua casa.

durante o dia trabalhava na Igreja e era considerado um cidadão exemplar, enquanto durante a noite liderava um grupo de criminosos, sendo responsável pelo assalto ao Departamento de Impostos de Canongate, considerado até hoje um dos maiores assaltos da História. O fascínio de Stevenson por Brodie levou a que escrevesse uma peça de teatro na sua adolescência sobre a vida do diácono, que só foi publicada em 1880, quando, em colaboração com o poeta e amigo William Ernest Henley,⁵ o original foi transformado num drama em cinco actos, intitulado *Deacon Brodie, or, The Double Life*, já atrás referido.

Ao analisar estes factos da vida de Stevenson, a temática da dupla personalidade presente nas suas obras assume um carácter autobiográfico, visto que, nas palavras de Harry M. Geduld, “Robert Louis Stevenson must have seen himself as Jekyll and Hyde personality whose reputation as a “plaster saint” — beloved by many of his biographers and a legion of literacy admirers — concealed the would-be debauchee who had perhaps given free rein to his impulses during a wild and reckless youth.” (Geduld 4) Contudo, apesar das suas múltiplas tentativas de tratar esta duplicidade nas suas obras, foi *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* a que alcançou o objectivo esperado, sendo considerada actualmente uma das obras mais representativas do Gótico.

De facto, entre os textos que se inscrevem nesse género, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* é vista como uma obra icónica, sobretudo pelo modo como aborda a temática da *dupla personalidade*, do *eu dividido*, da *instabilidade da identidade*, que surge tratada em várias obras oitocentistas como reflexo das ansiedades de uma sociedade preocupada com o rápido crescimento da industrialização, o enorme avanço científico e tecnológico, questões de diferença de classe social e de raça, e sob o efeito das já atrás referidas teorias de Darwin sobre a evolução das espécies, bem como dos desenvolvimentos dos estudos que estavam a ser conduzidos na época no domínio da psicologia e que abordavam aspectos escondidos da psique humana. Todas estas ansiedades e medos se reflectem, naturalmente, na literatura (onde encontramos tratamentos das forças inconscientes, de ameaças de decadência social e de corrupção individual), nomeadamente através do motivo do *duplo* e do motivo do *monstro* que

⁵ William Ernest Henley (1849- 1903), poeta, crítico e editor britânico, lembrado sobretudo pelo seu poema *Invictus* (1875), que é citado por várias vezes num filme de 2009 com o mesmo nome, produzido e realizado por Clint Eastwood.

pode existir dentro do indivíduo, ou seja, a noção extremamente perturbadora de que o mal pode não ter origem numa entidade externa, mas residir dentro de nós.⁶

Recepção no contexto de partida e no espaço cultural anglo-americano

Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde, provavelmente a obra mais popular de Robert Louis Stevenson, alcançou um sucesso imediato aquando da sua publicação em 1886, tendo sido vendidos 40 000 exemplares em Inglaterra logo nos primeiros seis meses, o que contribuiu definitivamente para a consolidação da reputação do autor. Uma boa parte dessa popularidade deveu-se ao facto de a obra ter surgido numa época de grande controvérsia para a sociedade vitoriana no que tocava à prostituição, nomeadamente a prostituição infantil: em Julho de 1885, William Thomas Stead,⁷ editor da *Pall Mall Gazette*, escrevera uma série de quatro artigos intitulados “The Maiden Tribute of Modern Babylon” onde denunciava o caso de um bordel em Chelsea que funcionava mesmo em frente a uma esquadra de polícia e que providenciava jovens prostitutas, que eram drogadas, violadas e sujeitas a práticas sadomasoquistas por *gentlemen* da alta sociedade, muitos deles membros do Parlamento que se tinham oposto à alteração da idade legal permitida para a prostituição na década anterior (a idade legal permitida até então era de 13 anos). A publicação dos artigos levou a uma série de protestos, destacando-se o do dia 22 de Agosto de 1885, que reuniu 250 000 pessoas em Hyde Park, acontecimento presenciado pelo próprio William Thomas Stead. O impacto causado pelos artigos de Stead levou a que em 1 de Janeiro de 1886 fosse aprovado o Criminal Law Amendment Act, que alterou a idade legal consentida para dezasseis anos.

A prostituição em *Dr Jekyll and Mr Hyde* está presente em vários momentos da obra. De facto, quase todas as mulheres nela descritas são prostitutas, embora a sua

⁶ Note-se que apesar de a problemática da *fragmentação do eu* estar presente em várias obras do século XIX não é desenvolvida da mesma forma pelos vários autores: refiram-se, a título de exemplo, o caso da *short-story* de Edgar Allan Poe intitulada *William Wilson* (1839), em que, numa tentativa de aniquilar um rival homónimo, o protagonista acaba por matar acidentalmente o seu alter-ego, e o do romance *The Portrait of Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, onde, por motivos que nunca são bem explicados no livro, Dorian Gray não apresenta nenhum tipo de marcas físicas de envelhecimento ou da vida imoral que leva, mas misteriosamente todas esses sinais vão surgindo no seu retrato, que Dorian Gray acaba por esconder num quarto como tentativa de ocultar as suas falhas.

⁷ William Thomas Stead (1849 – 1912), jornalista inglês conhecido pelo seu trabalho como editor da *Pall Mall Gazette*, que incluía artigos sensacionalistas e a denúncia de assuntos considerados tabu na sociedade vitoriana, como a prostituição infantil e a pobreza.

profissão nunca seja referida directamente e ocorram antes breves alusões ou insinuações. Tal indefinição foi intencional, por vários motivos. Em primeiro lugar, ao descrever em detalhe os crimes cometidos por Mr. Hyde, Stevenson corria o risco de nunca ver a sua obra publicada, dado o conservadorismo da sociedade vitoriana face aos temas abordados. Além disso, visto focar vários problemas da sociedade em que vivia, Stevenson não teria necessidade de se alongar com grandes descrições, pois os leitores entenderiam o que estava a dizer. Segundo William Veeder, “a woman who walks the streets late at night asking men if they need a box of lights is offering quite another type of box. And Jekyll (and Stevenson’s readers) know it.” (Clemens 125) Por fim, ao ser vago Stevenson cria a impressão de que o leitor está apenas a ter um vislumbre do que de facto aconteceu com Dr Jekyll, o que pressupõe que existiria por detrás da história algo muito mais terrível e que não podia ser descrito, causando assim uma sensação de terror numa sociedade já conturbada.

Contudo, a influência de *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* não se limitou apenas à sua época, continuando a fazer-se sentir até aos dias de hoje, o que se deveu, segundo Harry M. Geduld, a dois fenómenos que estão interligados: o primeiro, foi o caso de Jack the Ripper, em 1888, e o segundo, o aparecimento de adaptações cinematográficas e teatrais, que serão referidas mais adiante.

O caso de Jack the Ripper, um assassino em série que matou cinco prostitutas em Whitechapel, coincidiu com a representação da primeira adaptação teatral de *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* no Lyceum Theatre, em Londres, uma produção encenada por Thomas Russel Sullivan.⁸ Os assassinatos provocaram uma reacção de histeria e terror na sociedade vitoriana, visto que, de acordo com os rumores, Jack the Ripper demonstrava ter conhecimentos de cirurgia pelo modo como matava e esventrava as suas vítimas, o que levou à assumpção de que o assassino seria, ele próprio, alguém como Dr Jekyll, um médico e *gentleman* respeitável mas com um lado obscuro. A especulação sobre a identidade do assassino afectou a representação da peça e levou a que Richard Mansfield (1857-1907), o actor inglês que interpretava Dr Jekyll e Mr. Hyde, fosse até acusado dos crimes de Whitechapel, pois, segundo uma denúncia anónima, “no man could disguise himself so well and that since Mansfield worked

⁸ Thomas Russel Sullivan (1856-1916), romancista e dramaturgo americano, conhecido pela primeira adaptação de obra *Strange Case of Dr Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson em 1888.

himself up into such a frenzy on stage, he probably did the real life murders too". (Geduld 6) A associação de Jack the Ripper com a obra de Stevenson em 1888 viria a afectar igualmente as adaptações cinematográficas.

Como foi referido anteriormente, um dos motivos que contribuíram para prolongar o interesse por *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* até aos dias de hoje foi o facto de não só a obra ter inspirado várias outras obras literárias,⁹ mas também ter sido alvo de várias adaptações para teatro,¹⁰ cinema, ópera¹¹ e rádio.¹² A primeira adaptação teatral foi, como já dissemos, a peça encenada por Thomas Russel Sullivan que estreou em Maio de 1887, em Boston. Na sua adaptação, Sullivan apresenta um lado mais familiar e doméstico por comparação com o original, através da criação de personagens femininas como, por exemplo, o par romântico de Dr Jekyll. A adaptação de Sullivan serviria de base a outras adaptações, destacando-se a cinematográfica feita por Rouben Mamoulian (1897-1987) em 1931 (*Dr Jekyll and Mr Hyde*), e a de David Wickes (*Jekyll and Hyde*), em 1990.

As alterações feitas ao original não são fruto do acaso: ao estudar as adaptações da obra realizadas nos Estados Unidos entre 1887 e 1990, Brian A. Rose constata que em cada uma delas surgem novas variações em relação ao original que reflectem as ansiedades culturais vividas nos Estados Unidos a cada década. A adaptação contínua da obra — ou de qualquer outra história — está ligada, segundo Rose, a uma série de arquétipos presentes na narrativa em questão e que se enquadram numa determinada cultura:

Central to the study of serial adaptation is the idea that behind the recycling of the oft-told popular stories is a need for the investigation of archetypes contained within the text or the subject toward which an archetype points. By archetype, I mean recurrent recognizable and transportable images or motifs that express ideas forming part of a culture's body of prevalent myth, and are iconographically consonant with those ideas. A culture, as noted above, is that

⁹ Mary Reilly (1990), da autora americana Valerie Martin (1948-presente), com adaptação cinematográfica com o mesmo nome, datada de 1996, protagonizada por Julia Roberts e John Malkovich e dirigida por Stephen Frears, e *The Jekyll Legacy* (1990), de Andre Norton e Robert Bloch (1917-1994).

¹⁰ Exs. *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1887) de Thomas Russel Sullivan e *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1988), de Georg Ostermann.

¹¹ Ex. *Dr Jekyll and Mr Hyde. Opera in 13 scenes* (1974), de Wallace Earl De Pue (1932- presente).

¹² Ex. *Dr Jekyll and Mr Hyde* (1985), de Jill Brooke.

social matrix composed of a group or collection of groups sharing a common set of references and associations, such that the imagery of its artistic is modelled in codes that can be interpreted to yield shared meanings and effects. (Rose 17)

Os textos que correspondem a estes critérios são denominados por Rose como *tracer-texts*, na medida em que estes, tal como os *tracers*,¹³ são introduzidos periodicamente através de intermediários — neste caso, realizadores, produtores e encenadores —, o que irá originar uma série de adaptações (*group-text*) que apresentarão um conjunto de elementos narratológicos, performativos e culturais (*culture-text*) inerentes à época em que são feitas. Consequentemente, as referências culturais de cada adaptação irão projectar, tal como na literatura, interrogações e ansiedades culturais de determinados momentos históricos com os quais o público se poderá identificar, e que também afectarão a sua percepção em relação à obra original. Esta reintrodução constante deve-se maioritariamente a interesses económicos, visto que a readaptação de algo que tenha sido bem-sucedido junto do público em épocas anteriores será sempre considerada uma aposta segura a nível comercial. De qualquer modo, todo este processo de adaptação dependerá sempre da evolução do *culture-text*, visto que este sofre reconfigurações ao longo do tempo, o que leva a que haja uma constante avaliação dos elementos culturais inerentes a cada época e uma ponderação de quais serão os melhores meios para os representar.

Para efeitos de análise, Rose salienta quatro questões principais, em termos de temáticas e estrutura, que considera relevantes no que toca à comparação com o original e que, estando ou não em concordância com a obra de Stevenson, assim podem explorar e enfatizar, em maior ou menor grau, o que já estava nela presente. Essas questões são: a criação de personagens femininas, a percepção do Mal ao longo do tempo, a visão de Mr. Hyde enquanto representante do Mal e, por fim, o papel da ciência.

Assim, Rose vai traçando a evolução das adaptações no espaço de um século: entre 1887 e 1920 criam-se as bases principais para as adaptações posteriores da obra através do guião de Sullivan. Tal como foi referido anteriormente, destaca-se a criação de personagens femininas e de espaços ligados ao feminino que, combinados com o horror inerente ao Gótico, criam um maior efeito melodramático e conferem um

¹³ “A radioactive tracer isotope can be injected into a body to collect in tumours and reveal their existence and etiology.” (Rose 15)

carácter mais familiar e doméstico à narrativa. Para além disso, também se enaltece a figura de Dr Jekyll como um herói quase faustiano, passando a ser retratado como um médico incompreendido na sua demanda pelo desbravamento de novos caminhos para a ciência. Outro aspecto a salientar é a mudança da estrutura narrativa — passa a ser linear, em vez de circular —, o que retira carga alegórica à obra original e atribui à história uma maior verosimilhança.

Entre 1932 e 1948 as adaptações viram-se mais para o drama psicológico por influência das ideias de Freud, destacando-se assim uma preocupação com o Mal inerente a cada ser humano e a repressão do inconsciente, uma preocupação acompanhada por receios relativamente à evolução científica e tecnológica. Como resultado, as adaptações são de carácter mais filosófico e existencialista, assim como mais violentas. Para o efeito, o foco das adaptações não incide tanto nas personagens femininas e nos espaços domésticos, mas sim nos espaços por onde Dr Jekyll e Mr Hyde circulam. É neste período que o cinema se destaca como o principal meio de adaptação do original, afectando consideravelmente o papel do *culture-text* e a relação entre as adaptações e o público. A nível social, notam-se crescentes preocupações com a evolução da ciência e uma grande ansiedade no que toca à violência e ao sexo.

Por fim, entre 1950 e 1990, sobressai uma redefinição do Mal, em que este é percepcionado como o resultado de algo reprimido, conduzindo a comportamentos auto-destrutivos e abuso psicológico. Existe um medo cada vez maior da investigação científica, dando-se mais relevância nas adaptações ao trabalho realizado por Dr Jekyll. Ao mesmo tempo, assume-se que as adaptações feitas são originárias de uma obra literária e não de factos que efectivamente aconteceram, ainda que exista uma maior verosimilhança na elaboração das adaptações, ao contrário do que acontecia em épocas anteriores.

A “fortuna” da obra por via da tradução

Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde está classificada como a 26ª obra literária mais traduzida do mundo no *Index Translationum* da Unesco.¹⁴ De acordo com

¹⁴http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

essa listagem, está traduzida em pelo menos 30 línguas e foi publicada nos seguintes países: Brasil, Holanda, Escócia, Albânia, China, França, Alemanha, Suécia, República Checa, Rússia, Espanha, Peru, Argentina, Chile, Peru, Grécia, Sérvia, Noruega, Síria, Itália, Israel, Coreia do Sul, Croácia, Hungria, Irão, Estónia, Índia, Dinamarca, Japão, Tailândia, Polónia, Egipto e Bulgária. Contudo, ao analisar os resultados fornecidos pelo *site*, constata-se facilmente que os dados fornecidos estão incompletos, visto que não existe qualquer registo de traduções feitas em Portugal; há, pois, fortes possibilidades de a obra ter sido traduzida ainda em mais outros países e línguas que não constam do referido levantamento.

A primeira tradução publicada em Portugal data de 1933 e foi feita pelo escritor e jornalista Alberto Victor Machado.¹⁵ Intitulada *O Médico e o Monstro*, foi editada pela Livraria Minerva, de Lisboa. As traduções seguintes da obra apresentariam o mesmo título, que seria também adoptado no Brasil. Apenas em 2006 o título seria traduzido como *O Estranho Caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. A partir da primeira tradução assistiu-se a um processo de tradução, publicação e reedição regular da obra: a tradução de Agostinho da Silva¹⁶ surgiu em 1945, publicada pela Inquérito e reeditada em 2007 pela Relógio d'Água com um estudo de Vladimir Nabokov; em 1968 veio a lume a de Maria Benilde Oliveira e Silva,¹⁷ pela mão da editora Civilização; em 1971 apareceu a de Cabral do Nascimento,¹⁸ publicada pela Europa-América, a qual seria reeditada em 1995 pela mesma editora e mais tarde, em 2010, pela D.Quixote, integrada numa colecção denominada *Biblioteca António Lobo Antunes*; em 2006 o jornal *Expresso* lançou uma tradução feita por tradutor não identificado; e, por fim, em 2007 foi dada à estampa a de Jorge Pereirinha Pires,¹⁹ editada pela Assírio e Alvim.

¹⁵ Alberto Victor Machado (1892-1939), escritor e dramaturgo português, autor da obra *Ídolos do Fado* (1937).

¹⁶ Agostinho da Silva (1906-1994), filósofo e poeta português.

¹⁷ Não foi possível obter qualquer informação sobre esta tradutora.

¹⁸ Cabral do Nascimento (1987-1978), poeta, professor, historiador e tradutor, a quem se deve a divulgação, em língua portuguesa de muitas obras das literaturas inglesa, francesa e norte-americana.

¹⁹ Jorge Pereirinha Pires (?-presente), jornalista, escritor, tradutor e argumentista português.

Capítulo II.

***Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* adaptado pela Companhia do Chapitô: génese do espectáculo e considerações teóricas**

Writing a screenplay based on a great novel is foremost a labour of simplification.

John North²⁰

No contexto cultural português, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* é uma obra que raramente foi adaptada ao palco, existindo apenas o registo de uma adaptação, o espectáculo *O Outro*, que resultou de uma colaboração entre a Escola de Mulheres e o Teatro Bruto feita em 2011. Tal espectáculo em pouco se assemelha à obra que o inspirou, visto que, segundo as encenadoras Marta Lapa e Ana Lucena, o texto serviu apenas como ponto da partida para a criação de um trabalho completamente original, com uma perspectiva mais intuitiva sobre o que acontece em cena e baseado na ideia de “o Outro, o que nos rodeia. O Outro fora de nós ou o Outro dentro de nós. Não nos remete apenas para o outro exterior mas circula muito à volta do outro interior e é isso que é fascinante e que nos distancia da palavra.”²¹ Assim, o espectáculo caracteriza-se por ter muito pouco texto retirado do original, pois durante o processo de adaptação, nas palavras de Marta Lapa, da Escola de Mulheres, “Fomos tirando e adaptando, tirando e adaptando, e do texto pouco restou. É uma criação completamente original feita a partir da obra [de Stevenson].” (*ibidem*)

No que toca ao espectáculo da Companhia do Chapitô (doravante denominada apenas por Companhia), a decisão de adaptar *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* partiu de John Mowat (mimo inglês), o encenador, que pensou que seria interessante adaptar a obra para uma peça de teatro, tendo por base a ideia de que um actor representaria Dr. Jekyll e que outros dois actores funcionariam como o lado bom e mau do médico — ou, nas palavras do próprio John Mowat, “a good Dr Jekyll and the other one (...) Mr Hyde”²² —, uma ideia que, como iremos ver mais adiante, acabou por ser alterada no decorrer do processo criativo. Contudo, como o próprio refere na entrevista que lhe fizemos, a selecção dos textos não está dependente exclusivamente das suas escolhas como encenador, visto que a pedra basilar da Companhia é o trabalho

²⁰ Hutcheon 2.

²¹ Retirado do folheto *online* do espectáculo *O Outro* (ver Anexo 1).

²² Retirado da entrevista a John Mowat (ver Anexo 2).

colectivo, significando isso que os outros membros também podem sugerir títulos para futuras produções, como foi o caso de *Édipo* (2012) e *Macbeth* (2013), ou a criação das peças pode partir de improvisações feitas pelos actores, como aconteceu com *Cão que morre não ladra* (2010) e *Cemitério dos Prazeres* (2011):

We all sort of decide, in a sense, there's no one person that chooses them. You know, somebody might suggest something, I might suggest something, whatever, it's not like I, as the director, say what we're going to do. *Macbeth* was suggested by Zé, *Oedipeus* came about because we were working on *Sunset Boulevard*, and for copyright reasons, we couldn't go ahead with that, so somebody suggested it, I think it was one of the producers, Francisco. (Entrevista a John Mowat, Anexo 2)

De facto, ao analisarmos o repertório da Companhia, fica-se com a impressão de que a escolha das peças que são levadas à cena aparenta ser aleatória, pois ao contrário de outras companhias de teatro, como os Artistas Unidos ou o Teatro da Cornucópia, não se rege pela representação quase exclusiva de autores específicos ou por temporadas dedicadas a certos dramaturgos.²³ Para além disso, o repertório é constituído, na sua maioria, por tragédias ou obras literárias de carácter dramático ou épico, como é o caso de *Don Quixote* ou a Bíblia (que serviu de base para a peça o *Grande Criador*, levada à cena em 2008). *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* é a segunda adaptação de uma obra gótica na história da Companhia, tendo a primeira sido uma adaptação bastante livre do romance *Dracula* (1897), de Bram Stoker (1847-1912). O factor determinante para a escolha das obras a adaptar é, segundo John Mowat, o carácter visual que estas possuem e as imagens que poderão ser criadas a partir delas, tornando-se assim a base para o processo criativo:

... when you look at things, they've got a strong visual, there is a sort of aspect to them, we look at them and say "this can really be done visually". We don't do lots of plays like what you can call very wordy plays. I mean, we take Shakespeare, which is all language, but Shakespeare...no, not all of Shakespeare, I wouldn't do *Julius Ceasar*, for instance, because that's all speeches and etc, etc, harshly. *Macbeth* is a great, great imagery, and lends itself to be played with visually. We did *The Tempest* a couple of years ago with Jorge [Jorge Cruz], Tiago [Tiago Viegas], Marta [Marta Cerqueira], and it was a very visual play. (*ibidem*)

²³ É de destacar as recentes temporadas de vários grupos e companhias de teatro por ocasião dos aniversários de William Shakespeare (1564 – 1616) e de Pier Paolo Pasolini (1922- 1975).

Definindo a sua estética como *comédia visual* e *teatro do gesto*, o trabalho da Companhia tem um cunho único no contexto cultural português, dada a sua invulgaridade face ao que é considerado uma peça dita “tradicional”: o palco apresenta-se desprovido de qualquer cenário, podendo estar presente, ou não, uma série de adereços variados, como cadeiras, livros, panos, chapéus, entre outros. É a partir destes objectos que são desenvolvidas várias acções dentro da trama principal, o que leva a uma transformação da função habitual dos objectos, que passam a desempenhar novas funções — no caso de *A Tempestade*, de William Shakespeare, por exemplo, a cena inicial do naufrágio é representada através da interacção dos actores com um grande pano preto. Esta recodificação dos objectos implica que haja, nas palavras da Companhia, um incentivo à imaginação, tanto ao nível da criação, como da recepção do público. Todavia, esta reinterpretação não passa apenas pelos adereços, mas também pelos próprios actores, que se transformam durante o espectáculo, muitas vezes como forma de assinalar uma mudança de personagem — através de uma mudança de chapéu ou de postura física, por exemplo — ou para simular algo — no caso da peça *Drakula*, Tiago Viegas, Jorge Cruz e José Carlos Garcia simulam uma viagem de comboio sentados em cima de malas, e todos os solavancos causados pelos movimentos do comboio são feitos por eles.

Todo este trabalho de adaptação e reinterpretação, tanto a nível dos adereços como dos próprios actores, contém uma qualidade intemporal e universal, visto que, aos olhos de qualquer espectador, todas as transformações são de interpretação comum. Assim, o trabalho da Companhia não apresenta quaisquer marcas temporais definidas nas suas peças, nem quaisquer características pertencentes a uma cultura específica:

Durante o processo de criação, todos os elementos cénicos dos espectáculos da Companhia nascem a partir de um conjunto de improvisações dos actores onde não existe necessidade de uma cenografia ou ideia elaborada, antes pelo contrário, a austeridade é tida como incentivo à imaginação, tanto ao nível da criação, como da recepção do público. A Companhia recorre a textos dramáticos, literários ou temáticas universais para retirar deles uma essência (uma ideia ou um tema) que depois é utilizada em ensaio como *canevas*, ou uma base que permite a construção de uma dramaturgia gestual. Cria-se assim um espaço onde o espectador pode ver o teatro como um jogo onde tudo é permitido e imaginável. (*Companhia do Chapitô: 15º Aniversário*. Catálogo 24)

Efectivamente, o processo de adaptação leva a uma transposição e a uma “transcodificação” de um original, o que implicará, segundo Linda Hutcheon, uma alteração dos códigos necessários para a existência de uma nova criação. Tal processo poderá estar, ou não, em concordância com a sua fonte e abranger várias diferenças, tais como o género, meio (*medium*) e contexto. Consequentemente, todas estas mudanças conduzem a uma nova criação e a uma nova interpretação do trabalho original, o que leva a questionar a *fidelidade* em relação à obra de partida — um tema debatido constantemente na área dos estudos sobre adaptação —, assim como a apropriação feita pelo adaptador, que pode ser considerado um *traidor* face às intenções do trabalho original. Os termos utilizados para definir estas novas interpretações — como adaptação, versão, tradução, reescrita, *pastiche* — são variados e, do ponto de vista teórico, difíceis de distinguir. De facto, durante a entrevista realizada no decorrer dos ensaios, John Mowat afirmou que considerava o espectáculo *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* uma *adaptação* do original numa versão feita pela Companhia, mas acabou por concluir que o termo mais indicado para definir o trabalho seria dizer que este era *baseado* no original, termo esse que foi usado, inclusive, nos folhetos de promoção e nos programas do espectáculo.

Hutcheon refere ainda que as adaptações são frequentemente comparadas às traduções, uma vez que, tal como naquelas, é exigido que as traduções reproduzam as ideias do original exactamente da maneira como foram descritas e que o conteúdo seja preservado intacto, uma tarefa dita impossível, uma vez que a complexidade das traduções levará a que haja, nas palavras de Hutcheon, uma reformatação do texto, o qual será alterado de acordo com o que o tradutor achar mais adequado (Hutcheon 16). Todavia, tanto nas traduções como nas adaptações procuram-se equivalências no novo sistema, numa tentativa de aproximação — mesmo que bastante vaga, por vezes — ao que consta no original:

In adapting, the story-argument goes, “equivalences” are sought in different sign systems for the various elements of the story: its themes, events, world, characters, motivations, points of view, consequences, contexts, symbols, imagery, and so on. (Hutcheon 10)

Tendo isto em conta, conclui-se, tal como afirma Linda Hutcheon, que a questão da *fidelidade* ao original não deveria ser central aquando da análise das adaptações, pois

apesar de estas serem obras derivadas, ocupam um lugar muito próprio no contexto em que foram criadas, devendo ser esse o foco de análise: “an adaptation is a derivation that is not derivative — a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing” (Hutcheon 9). Para além disso, apesar da conotação negativa das adaptações junto do público, este gosta de ver algo que lhe seja familiar e que lhe lembre o original para efeitos de comparação, uma vez que é “a repetition with variation” (Hutcheon 8), o que, em si, segundo Hutcheon, é uma forma de intertextualidade, dada a invocação constante do original por parte de quem vê as adaptações. À luz desta teoria, as alterações feitas nas adaptações em relação ao original são claramente assumidas e do maior interesse, uma vez que se prendem com as intenções e as opções de quem adapta, cujas motivações poderão ser mais complexas do que possa parecer ao espectador. Um aspecto a destacar é que não existe apenas uma única entidade que seja responsável por todo o processo de adaptação, visto que, à sua maneira, todos os que se encontram nele envolvidos, como os responsáveis pelo som, pela luz, pelo guarda-roupa, são, também eles, adaptadores da obra original. Esta perspectiva coincide completamente com a filosofia da Companhia, uma vez que tudo é decidido em conjunto, não havendo uma hierarquização definida no trabalho que fazem.

Quanto ao problema da apropriação por parte de quem adapta, é um tema que não será problematizado neste trabalho de projecto, uma vez que, segundo de Julie Sanders em *Adaptation and Appropriation* (2006), uma apropriação implica que haja uma criação que, ainda que se baseie num trabalho original e que este seja uma referência na perspectiva de quem esteja familiarizado com a fonte, acaba por se afastar completamente dela e manter sempre uma relação de autonomia. Sanders dá o exemplo do musical da Broadway *West Side Story*, que ainda que tenha sido fortemente inspirado em *Romeo and Juliet*, de William Shakespeare, é um espectáculo em que o espectador não precisa da referência do original para o compreender. À luz destas teorias, e como iremos observar mais tarde em maior detalhe, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* não pode ser considerada uma apropriação, uma vez que *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* é a base para a peça de teatro e o seu conteúdo está, na sua maioria, preservado tal como se encontra na obra de Robert Louis Stevenson.

No que toca à adaptação de uma obra literária para o palco, implica que haja um processo de simplificação do original de modo a facilitar a transposição, existindo uma

diferença significativa entre o que é contado (*tell*) e o que é “representado” (*show*), uma vez que o tipo de envolvimento de quem irá ver a adaptação será completamente diferente de um meio para outro: “Telling is not the same as showing” (Hutcheon 43). Para o efeito, um dos critérios para se fazer uma adaptação está ligado ao carácter da obra e à sua maleabilidade, àquilo que, segundo Brian A. Rose, confere a uma obra uma certa intemporalidade e universalidade que permitem que a história seja contada inúmeras vezes sem que pareça fora de contexto. No caso de *Strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, existe já, como foi visto atrás, um longo historial de adaptações, o qual se iniciou praticamente logo após a publicação da obra em 1886.

No caso da obra literária (*tell*), o envolvimento do leitor dá-se a nível da imaginação, sendo essa experiência dependente daquilo que o leitor visualiza na sua cabeça e sobre o qual tem controlo total. Ao ser transposta para o palco (*show*), o leitor passa a ser espectador e a sua percepção da obra será mais imediata, uma vez que esta lhe é apresentada através da visão de outros — a *sua* adaptação. Esta visão será obrigatoriamente diferente da obra que a originou, dado que, aquando do processo de adaptação para palco, é feita, acima de tudo, uma simplificação, já que detalhes como descrições de paisagens ou pensamentos, assim como a reprodução exacta de determinados locais (ruas, bairros, casas), não resultarão em palco, dadas as limitações deste. No caso de *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, e seguindo a filosofia da Companhia, o cenário procura recriar o escritório de Dr. Jekyll de uma forma minimalista, sendo apenas constituído por duas cadeiras e um frasco de aspecto dúbio — o frasco tanto poderá parecer um cálice de vinho como um frasco utilizado no laboratório — que contem um líquido verde, alusivo à poção. Toda a história é contada com estas duas cadeiras e o frasco, sendo as cadeiras utilizadas posteriormente para recriar uma carruagem. Para o efeito, também foi utilizada uma luz em forma de janela, no final do espectáculo, para representar uma das janelas do laboratório.

Todavia, ao fazer uma adaptação para palco, esta é complementada por uma componente visual que falta ao original, fazendo com que o espectador acompanhe em tempo real a evolução das personagens durante o decorrer da narrativa e tenha uma outra percepção dos gestos presentes no texto, os quais poderão ser um modo de obter equivalências em relação ao original. O facto de a acção decorrer em tempo real altera a percepção do tempo da narrativa, uma vez que não se pode recorrer à utilização de

determinadas técnicas utilizadas na literatura, tais como os avanços e recuos no tempo. No caso da adaptação de *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, a narrativa principal — que decorre num período de cerca de dois anos — é comprimida numa hora de espectáculo, durante a qual os vários acontecimentos são contados sem qualquer marca temporal que os defina, podendo assim ter acontecido em qualquer altura.

Influenciados pelo método utilizado pela *commedia dell'arte*, o trabalho da Companhia é feito, inicialmente, através de uma constante improvisação sobre a obra de partida, numa tentativa de chegar a uma estrutura-base que sirva de orientação e em relação à qual irão ser adicionadas ou omitidas cenas até se chegar a um guião final. Apenas quando o espectáculo está completamente programado é feita a adaptação do guião para a língua portuguesa. Numa primeira fase do processo de adaptação de *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, tanto o encenador como os actores fizeram uma leitura exaustiva da obra, memorizando os factos essenciais da narrativa, a cronologia dos acontecimentos e pequenos detalhes e descrições que os actores queriam utilizar no guião. Para o efeito, o encenador inglês leu a obra original, enquanto os actores leram a obra em português, escolhendo eles próprios a tradução de Jorge Pereirinha Pires, da Assírio & Alvim (2007). Numa fase anterior à realização deste trabalho de projecto, terão sido sugeridas por Carole Grafton, a tradutora habitual da Companhia, duas traduções diferentes da obra: a primeira de Agostinho da Silva (Relógio d' Água, 2007) e a outra uma edição revista da tradução de Cabral do Nascimento, publicada em 2010 na colecção “Biblioteca António Lobo Antunes” da editora Dom Quixote. Todavia, os actores escolheram a tradução de Jorge Pereirinha Pires por se tratar, na sua opinião, de uma tradução mais fiel às intenções do original.

Foi a partir desse processo de leitura que se iniciaram as improvisações sobre o texto de Stevenson, as quais estavam sob constante avaliação do encenador, que ia registando aquelas que constariam no guião final. Contudo, este guião não foi, de todo, como se verá, a adaptação final que foi levada a palco, visto que viriam ainda a ser feitas várias alterações, nomeadamente a nível da estrutura narrativa, das personagens e do ponto de vista. No que toca a este último aspecto, o ponto de vista, tal como foi já referido, John Mowat teve a ideia de a história ser contada por Dr. Jekyll e Mr. Hyde, alterando assim o ponto de vista da narrativa original, em que muito do enredo é revelado através da personagem de Utterson. Quanto à estrutura, esta não foi definida de

imediatamente, tendo passado por cinco propostas diferentes e acabado por assentar numa versão que terá evoluído consideravelmente a partir da quinta estrutura contemplada. O principal problema da criação da estrutura deveu-se à tentativa de preservar a ordem da narrativa de Stevenson mas num outro tipo de abordagem: numa fase inicial, pensou-se numa consulta de um psiquiatra — Dr. Jekyll — com um paciente particularmente complicado e perturbador — Hyde. Os diálogos da consulta seriam travados com a narrativa da obra, preservando a sua ordem, assim como o modo como a temática da dualidade é nela abordada, visto que, tal como no original, a conversa entre médico e paciente manteria oculta a origem dos crimes, o que levaria depois ao desfecho da revelação da verdadeira relação entre as duas personagens.

Todavia, durante o processo criativo surgiram grandes dificuldades em manter a narrativa pela mesma ordem da obra original, incluindo as cartas de Dr. Lanyon e de Dr. Jekyll no final, enquanto se mantinha simultaneamente a relação médico-paciente. Assim, tal como em todas as outras adaptações feitas da obra, optou-se por uma narrativa linear, o que inclui as cartas dentro da narrativa principal e uma fidelidade cronológica em relação aos acontecimentos narrados na obra de Stevenson. A relação médico-paciente também foi omitida, passando a ser um *double act*, ou seja, uma relação entre as duas personagens, uma mais séria — Dr. Jekyll — e outra mais cómica — Mr. Hyde —, que vão relatando os acontecimentos da obra como se fossem amigos de longa data a contar as suas histórias até ao final da peça, quando são então reveladas ao público as suas verdadeiras identidades. Contudo, apesar das sucessivas alterações feitas à estrutura da peça e à relação entre as duas personagens (por exemplo, cenas que deixaram de fazer sentido por terem surgido improvisações mais adequadas para determinada parte, ou porque não tinham o efeito cómico que era pretendido para o espectáculo), muitas das ideias dos guiões anteriores foram preservadas, bem como diálogos. É assim possível afirmar que houve uma reciclagem de várias cenas que resultaram no guião final, o que tornou o processo criativo um trabalho em grande medida circular.

Capítulo III.

A tradução do guião para português e seus problemas: *performability* e colaboração

The relation of text to audience — literally to the listener — is altogether different from that of writer to reader.

George Steiner²⁴

Embora, do ponto de vista teórico, a tradução de teatro tenha sido, ao longo dos tempos, objecto de menor investigação do que a tradução de poesia e de prosa, constitui uma área que tem vindo a suscitar cada vez mais atenção no âmbito dos Estudos de Tradução, devido à especificidade e complexidade dos problemas que envolve. Tal complexidade deriva principalmente do critério de *performability*, ou seja, a noção de que a tradução de um texto dramático está intrinsecamente ligada à maneira como este vai ser transposto para palco. Esta questão tem sido debatida por vários teóricos, visto que tal noção de *performability* obriga o tradutor a ter de levar em conta toda uma série de factores que podem tornar o texto “representável” ou não, nomeadamente a fluência do texto (*readability*), a entoação com que o texto deve ser dito (*speakability*), a adaptação dos diálogos de forma a que representem as emoções delineadas no texto (*breathability*), assim como as interacções que decorrem durante a peça (*playability*), conceitos estes reconhecidos no âmbito da tradução para palco, mas cuja definição ainda é pouco clara. Para além disso, há outros factores inerentes à tradução para palco que podem criar dificuldades aquando do processo tradutório, nomeadamente as técnicas/métodos utilizados pelos actores, aspectos de ordem cultural (encontrar possíveis equivalências de estereótipos inerentes à cultura de chegada, dialectos, costumes...) e espacial (a tradução de um texto poderá ser condicionada pelo espaço em que aquele irá ser representado), questões linguísticas e, ainda, as expectativas do público face à representação em causa.

Contudo, todas as dificuldades enunciadas anteriormente são factores em larga medida imprevisíveis, dado que cada texto traduzido estará sujeito às alterações feitas

²⁴ Steiner 363.

pelos actores e pelo encenador de acordo com as suas próprias noções de *performability*,²⁵ que podem não estar em concordância com as do tradutor. Esta instabilidade coloca o tradutor numa posição vulnerável, uma vez que a sua falta de controlo sobre a tradução do texto pode levar a uma inferiorização — se não a uma completa falta de reconhecimento — do seu papel dentro da produção em que está envolvido.

Outra dificuldade inerente à tradução de teatro prende-se com a fidelidade ao original, visto a transposição de uma peça de teatro para uma outra cultura de chegada, assim como a consequente tradução da mesma, levar a determinada perda do significado original, fazendo com que, segundo alguns dramaturgos, como Luigi Pirandello (1867-1936), todo o processo de adaptação seja considerado uma traição às intenções originais do autor:

How many times does a poor writer not shout “ No, not like that!” when he is attending rehearsals and writhing in agony, contempt, rage and pain, because the translation into material reality (which, perforce, is someone else’s) does not correspond to the ideal conception and execution that had begun with him and with him alone. (Bassnett, 1998: 96)

No âmbito dos Estudos de Tradução, Susan Bassnett debruçou-se particularmente sobre os problemas da tradução de teatro, abordando também a noção de *performability* e propondo cinco possíveis estratégias de trabalho, nomeadamente: o tratamento do texto dramático para representação como se se tratasse de um texto literário como qualquer outro; a utilização do contexto da cultura de chegada como base (*frame-text*), recorrendo a estereótipos da mesma como forma de criar um enquadramento cómico; a tradução da *performability* do texto, em que o tradutor procura tornar o texto mais “falável”, tendo em conta os elementos extratextuais; a adaptação do texto de chegada recorrendo a alternativas aproximadas ao que é utilizado no texto de partida; e, por fim, a *cooperative translation* ou *collaborative translation*, ou seja, quando o tradutor trabalha directamente com os actores e/ou o encenador, ou com pessoas que sejam nativas ou fluentes nas línguas de partida e de chegada (Fernandes 2010).

²⁵ O termo *performability* é aqui utilizado em sentido amplo, englobando os vários conceitos referidos acima, por na nossa opinião a representação (*performance*) incorporar simultaneamente todos eles.

No que toca à temática da *performability*, Bassnett defende que é um aspecto que o tradutor não deveria considerar ao traduzir um texto para teatro, visto que lhe acarreta um encargo maior por implicar uma previsão e descodificação não só do subtexto e do *gestic text* (aparentemente) implícito, mas também de todo o contexto da peça em questão, abordando aspectos culturais, históricos, sociais, género teatral, entre outros, que considera serem da responsabilidade dos actores e do encenador. Ficaria, então, a cargo do tradutor a problematização dos sinais linguísticos e extralinguísticos presentes no texto, a área que aquele domina. Bassnett defende, assim, a primeira estratégia de tradução, ou seja, que o texto deve ser encarado como um texto literário como qualquer outro. É de referir que, numa fase inicial, Susan Bassnett considerava a *collaborative translation* como a estratégia de tradução para palco mais vantajosa para o trabalho do tradutor — por permitir um acompanhamento do texto que iria ser levado a palco tanto a nível oral, como a nível escrito —, mas rapidamente mudou de opinião, como se pôde perceber nas leituras teóricas feitas no âmbito deste trabalho. Por essa razão, e para efeitos de problematização, esse ponto de vista por parte de Bassnett é omitido deste trabalho.

Para reforçar a sua ideia, Bassnett invoca o esquema criado por Tadeusz Kowzan (1922-2010),²⁶ destacando a posição do texto como um dos vários elementos que compõem a *performance*. Desta forma, não só procura eliminar a *performability* como um problema do tradutor, mas confere-lhe também uma posição específica dentro da produção teatral (Bassnett 1991).

Todavia, a eliminação da *performability* não resolve de todo os vários problemas implícitos na tradução para palco, visto que, ao não considerar essa dimensão, ignora os vários factores que podem contribuir para a descodificação e recodificação do texto (questões espaciais, culturais, linguísticas, o próprio método de representação que os

²⁶ “Tadeusz Kowzan defines five categories of expression in the making of a performance, which correspond to five semiological systems:

- (1) The spoken word (for which there may be or may not be a written script)
- (2) Bodily expression
- (3) The actor’s external appearance (gestures, physical features, etc.)
- (4) The playing space (involving size of venue, props, lighting effects, etc)
- (5) Non- spoken sound

Kowzan goes on to divide these five categories into thirteen distinct sub-sections, but constantly stresses the non-hierarchical nature of the different sign system. The written text in his opinion is merely one component among several, and a performance may involve as few or as many of the different systems as are thought necessary.” (Bassnett-Macguire 88)

actores utilizam e mesmo as expectativas do público) e que influenciam a tradução para palco, distinguindo-a da tradução literária:

Once we realize that theatre translation contains such a rich universe so poorly explored — different languages, different linguistic codes, different cultures, different cultural codes, different theatres, different theatrical traditions, different audiences, different memories — it is urgent that theoreticians start drawing attention to theatrical sign system and audience expectations. (Fernandes 123)

De facto, como será possível constatar, os factores identificados na citação de Alinne Fernandes são questões claramente de ordem performática, e o reconhecimento das mesmas, ainda que aparente complexificar o processo da tradução, a dita *impossible task* a que Susan Bassnett se opõe, é também necessário para que o tradutor possa efectuar o seu trabalho de forma mais eficaz, dado o seu impacto no resultado final. Com efeito, segundo Robert W. Corrigan (1927-1993), só é possível ser-se tradutor ou dramaturgo quando se tiver um conhecimento profundo de como funciona o género teatral, caso contrário corre-se o risco de traduzir apenas um texto:

... but I feel very strongly that no one can translate for the theater — just as no one can write for it — unless he knows what writing for the theater is and how it differs from literature. In fact, I would go so far as to say that good translations of plays will never come from those who have not had at least some training in the practice of theater. Without such training the tendency will be to translate words and their meanings. This practice will never produce performable translations, and this is, after all, the purpose of doing the job in the first place. (Corrigan 100)

Com uma perspectiva de tradução para palco que antecede as teorias delineadas por Susan Bassnett (e até a criação da própria disciplina académica dos Estudos de Tradução), Robert W. Corrigan afirmava existir em teatro uma sobrevalorização do texto dramático em detrimento do gesto, dada a sua importância como obra literária. Ainda que reconheça o valor inerente ao texto dramático dentro da literatura, Corrigan declara que é o gesto que induz a palavra, e não o oposto, visto que tudo o que é feito em teatro tem sempre como objectivo principal a representação e, consequentemente, os textos dramáticos são, em geral, escritos para actores e para serem interpretados por

actores.²⁷ A combinação entre a palavra e o gesto confere ao teatro uma linguagem muito própria, que difere da linguagem literária e que constitui um factor essencial para uma maior compreensão do teatro, pois “it is important to remember that in every way the theater is a coming together. This is true of a performance and it is true of the making of that performance” (Corrigan 99). Esta noção de teatro, tal como se referiu, é determinante para o trabalho do tradutor que traduz para o palco porque, tal como o dramaturgo, também ele trabalha para os actores, tendo por objectivo final a criação de um texto de chegada que, nas palavras do próprio Corrigan, seja *speakable*:

Gesture is not a decorative addition that accompanies words; it is rather the source, cause, and director of language, and insofar as language is dramatic, it is gestural. (...) In short, language in the theatre must always be gestural: it must grow out of the gesture, must always act and never be descriptive. The theatre is dead the moment there is a substitution of statement for dramatic process. (Corrigan 96)

Numa perspectiva mais contemporânea, embora dentro da mesma linha de raciocínio de Corrigan no que toca à tradução para palco, Mary Snell-Hornby compara a relação entre o texto e a *performance* com a relação entre uma partitura musical e um concerto, visto que tanto um género como outro só serão entendidos no seu todo através da sua representação e, no caso do teatro, das interacções realizadas em palco não só entre os actores, mas também entre os vários outros elementos que estão nele presentes (luzes, adereços, etc.) e que irão, consequentemente, afectar a percepção do público — o principal visado — do espectáculo. Esta relação/dinâmica entre o palco e o público está inevitavelmente ligada (e até dependente) à noção de *performability* no contexto da tradução para palco, visto que a representabilidade do espectáculo está indissociavelmente relacionada com o texto.

A linguagem teatral, segundo Mary Snell-Hornby, apresenta características muito próprias, nomeadamente a nível dos diálogos e do subtexto. Os diálogos teatrais apresentam estruturas com padrões rítmicos que se alteram conforme a intensidade do enredo (Snell-Hornby, 2007:111), ou de acordo com a extensão das frases: frases mais curtas são ditas de forma mais rápida, enquanto frases mais longas são ditas de forma

²⁷ É de destacar que este princípio não se aplica a todas as peças de teatro, visto existirem os chamados *closet dramas*, ou seja, peças destinadas a serem lidas pelo público, individualmente ou em voz alta para um pequeno grupo, e não a serem levadas ao palco.

mais lenta. A linguagem utilizada difere da linguagem corrente devido ao subtexto que, segundo Snell-Hornby, confere ao texto uma linguagem artificial, através de uma coerência textual específica, de uma densidade semântica particular, de mudanças de tema súbitas, de pausas e hesitações propositadas e de frases que estão abertas a interpretação. Os diálogos funcionam no teatro como um idioma/idiolecto individual, uma *'mask of language'* (Snell-Hornby, 2007: 111) para o actor, e irão afectar, consequentemente, os vários signos teatrais, tais como os signos paralinguísticos (entoação, ritmo, timbre e volume da voz), quinésicos (movimento corporal, postura e gesto) e proxémicos (interacção dos diferentes elementos no espaço, como a interacção entre os actores e os objectos). Assim, durante o espectáculo, todo o trabalho será feito pelo actor através do texto e do gesto e influenciará a percepção do público sobre o mesmo. Este destaque para a importância do texto na produção teatral, segundo Snell-Hornby, resulta numa maior valorização da tradução para palco, dado que diferentes traduções poderão influenciar os vários elementos que estão implícitos na *performance*. Mary Snell-Hornby reconhece assim a existência da problemática da *performability*, afirmando que esta, com todos os conceitos que abrange — *playability*, *speakeability*, *breathability*, *readability*, entre outros —, afecta, efectivamente, a representação em palco. Contudo, ao contrário de Corrigan, para Snell-Hornby o texto é o principal impulsionador da acção em palco e que irá complementar toda a produção teatral.

Na nossa opinião, as abordagens de Robert W. Corrigan e Mary Snell-Hornby demonstram que a tradução para palco é um elemento constituinte da produção teatral a que deveria ser atribuída mais importância, visto que tudo o que será dito durante um espectáculo, e o modo como será dito, afectará a percepção do público em relação ao mesmo. Assim, e como foi possível constatar através do processo de tradução do guião de *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, a *performability* de um texto é, efectivamente, um aspecto que não deve ser posto de lado, já que o texto e o gesto estão estreitamente ligados, sendo muitas vezes indissociáveis: no caso do guião de *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, os aspectos humorísticos da peça, tais como a mudança de personagens, não podem ser apreendidos apenas através da leitura do guião, pois essa alteração não está completamente reflectida no texto, sendo necessários os gestos e o tom de voz dos actores para a caracterização de cada uma das personagens. A comicidade não está efectivamente no texto, mas sim no gesto que o acompanha. De facto, se o guião não fosse representado, poderia até ser considerado um texto trágico e representado como

tal. Para além disso, outro aspecto a destacar, que irá ser desenvolvido com mais detalhe neste capítulo, é a evolução verificada durante o processo de tradução no que diz respeito ao vocabulário utilizado numa primeira fase e o que foi usado posteriormente, registando-se uma contínua aproximação a um tipo de léxico o mais corrente possível.

No trabalho de projecto que desenvolvemos, tomámos consciência da importância da *performability* e do seu impacto na tradução através da presença assídua nos ensaios e do acompanhamento de todo o desenvolvimento da peça, bem como da estratégia utilizada na tradução do guião. Na tradução de *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* foi adoptada a quinta estratégia enumerada por Susan Bassnett, ou seja, a *collaborative translation*, que envolveu a colaboração directa dos actores e esporadicamente do assistente de encenação. Consequentemente, todos os problemas e escolhas de tradução descritos no presente trabalho foram analisados, discutidos e decididos em grupo. A tradução colaborativa é uma abordagem que condiz inteiramente com a filosofia da Companhia do Chapitô — uma colaboração não hierarquizada entre os vários membros da companhia —, mas que não é de toda uma prática fora do comum no universo da tradução para palco, como aponta Susan Bassnett: “translating for the theatre involves more than just one translator sitting at a desk.” (Bassnett, 2014:153). De facto, segundo a bibliografia consultada para a elaboração deste trabalho, o método colaborativo colhe o apoio de alguns teóricos como Robert W. Corrigan, Alinne Fernandes e Andrea Peghinelli, que o consideram a estratégia mais adequada à tradução para palco, dado que, naturalmente, conduz a um maior conhecimento, não só sobre o funcionamento do teatro, mas também sobre o papel do tradutor no seio da produção teatral. Todavia, a colaboração também tem consequências negativas para o tradutor, nomeadamente no que toca ao alcance da sua intervenção. Curiosamente, com excepção de Robert W. Corrigan, como veremos a seguir, todos os pontos de vista descritos na bibliografia que iremos mencionar advêm da experiência pessoal de tradutores-teóricos.

Nos anos 60 do século XX, Robert W. Corrigan destacava a importância dos actores como elementos centrais no processo de tradução, visto que estes poderiam encontrar soluções mais adequadas para tornar o texto mais *speakable*, o factor determinante para que possa existir teatro: “it is only when the sense of speakability is achieved that we have theater” (Corrigan 104). Décadas mais tarde, em 2010, Alinne Fernandes defende que a colaboração seja considerada um método e não apenas uma

possível estratégia de tradução, e que ela se reflita na produção teatral a todos os níveis. Por fim, Andrea Peghinelli, em 2010, descreve a sua experiência pessoal que, para além da criação de uma cadeira de Tradução de Teatro em Itália, que funciona com base na colaboração entre tradutores, actores e dramaturgos, também inclui a descrição do processo de tradução de uma das peças que protagonizou, processo esse que foi efectuado em colaboração com uma dramaturga e actriz cujo nome nunca é revelado no artigo. Baseando-se nas teorias de Robert W. Corrigan, segundo as quais a tradução deveria focar-se nos actores, a ideia de Andrea Peghinelli para tais projectos nas universidades italianas é a de que o tradutor deve ter uma formação o mais abrangente possível, o que inclui não só um conhecimento a nível linguístico e cultural das línguas a trabalhar, mas também o conhecimento que, em geral, se adquire através do contacto com o meio teatral e as artes dramáticas.

Efectivamente, a colaboração directa com os actores como estratégia de tradução permitiu constatar que, tal como foi dito por Robert W. Corrigan, as propostas feitas por aqueles e pelo assistente de encenação ao longo do processo de tradução do guião tinham uma cadência e uma fluência diferentes, uma vez que o vocabulário era muito mais directo e corrente. Para além disso, a colaboração também permitiu a aquisição de um maior conhecimento sobre o funcionamento do género teatral, que difere, tal como foi referido anteriormente, de outros ramos da literatura pelo facto de o texto se destinar a ser representado, contendo um pragmatismo que constituiu um desafio a nível pessoal pelo facto de a mestrandia não possuir qualquer experiência na área.

Todavia, a colaboração também apresenta aspectos negativos enquanto estratégia, principalmente para o tradutor, uma vez que as decisões tomadas aquando do processo de tradução ficam sujeitas à intervenção de outros agentes, o que, consequentemente, pode diminuir o seu estatuto dentro da produção teatral. A dinâmica de grupo que se estabelece no processo de tradução desta natureza torna-se bastante complexa, visto que as decisões finais cabem a quem tem mais poder — normalmente, o encenador do espectáculo. Porém, também é muito comum na produção teatral que o tradutor do texto dramático seja o próprio encenador, o que lhe confere um controlo total sobre todas as decisões necessárias à criação do espectáculo. Existem assim, segundo Sirkku Aaltonen, dois tipos de tradutores para palco:

The first category of translators are those whose only connection with the stage is the translation work. They are fairly powerless and their relationship to the dramatic text is comparable to that of an actor. The text sets the parameters of the work, and both the translator and the actor must bow to the text. Their role is seen as that of mediators rather than of creators. The second category are translators who work within the theatre, such as dramaturges or directors. They exercise more power and retain this power when they work as translators. As translators they are closer to being creators than mediators. They can, if they so wish, make adjustments or interpret the text according to need. (Citado em Snell-Hornby, 2007: 115)

Aplicando a teorização de Sirkku Aaltonen ao trabalho de projecto aqui apresentado, a nossa experiência enquadra-se na primeira categoria, visto que encaixa sobretudo no papel de mediadora dentro da produção teatral, uma vez que o encenador, John Mowat, sempre enfatizou a importância de os actores traduzirem o texto de acordo com a forma que consideravam mais indicada para a sua representação. Todavia, a presença assídua nos ensaios e o acompanhamento do processo criativo de montagem do espectáculo e sua apresentação ao público permitiu, na nossa opinião, alguma intervenção na construção da peça, já que existia permissão por parte dos membros da Companhia para uma maior participação da tradutora no processo criativo do que é habitual. Este tipo de participação poderá, a nosso ver, ser uma via para a alteração da dinâmica de poder dentro da produção teatral, tal como foi proposto por Alinne Fernandes, visto que possibilita ao tradutor ter também um papel de criador.

Tal como foi referido anteriormente, Susan Bassnett (1991) afirmou que o estatuto do tradutor está assegurado segundo o esquema delineado por Tadeusz Kowzan, visto que o texto é um dos elementos incluídos dentro do todo que é a *performance* teatral. Contudo, na nossa opinião, a inserção do tradutor dentro desta dinâmica não resolve por completo o problema, visto que continua a não haver qualquer garantia de que o trabalho do tradutor seja reconhecido dentro da produção teatral, essencialmente por dois motivos que se interligam: em primeiro lugar, porque o encenador (ou qualquer outro agente envolvido na produção teatral) pode apropriar-se da tradução, fazendo alterações susceptíveis de modificar muito substancialmente a tradução original, ou quiçá, assumir-se até (ou ser tomado) como o autor da tradução da peça; em segundo lugar, porque acreditamos, tal como Alinne Fernandes, que a solução para a falta de influência do tradutor reside numa mudança drástica de perspectiva em

relação à sua intervenção enquanto agente de uma produção teatral, passando a aceitar-se que tenha uma participação mais activa na mesma.

Tal como referido anteriormente, o processo de tradução realizado no âmbito do presente trabalho de projecto foi feito, na sua maior parte, em colaboração com os actores, havendo também a registar os contributos esporádicos, porém decisivos, como mais tarde se constatará, do assistente de encenação. Ainda durante o processo, o texto foi lido e relido pelos próprios actores, de maneira a que o texto final ficasse de acordo com o modo como estes queriam dizer as suas próprias falas. As partes indicadas a negrito no guião que constitui o Anexo 4 do presente trabalho, referentes aos exemplos que iremos fornecer, foram traduzidas pela própria mestrandia e posteriormente analisadas pelos actores e pelo assistente de encenação. Antes de iniciar a análise dos textos de partida e de chegada, é de ressaltar dois aspectos importantes para uma maior compreensão da leitura do primeiro texto de chegada: um é que, dada a instabilidade da criação do guião aquando do processo criativo, muito do que é apresentado pode não corresponder à primeira versão do guião em inglês, como é o caso da cena final, que foi alterada durante o referido processo criativo. O segundo aspecto a destacar é que, dado o tempo muito limitado que tivemos para a tradução da peça, não houve a possibilidade de logo na altura realizar uma revisão de texto aturada, daí que surjam alguns erros de ortografia que foram posteriormente corrigidos.

O primeiro ponto a salientar relativamente ao processo de tradução é a ausência de tradução — ou, em alguns casos, a não-tradução — da maior parte das didascálias que estão presentes no texto de partida. Isto deve-se ao facto de a inclusão das didascálias no guião original ter servido como auxiliar de memória para os actores, de modo a indicar quando deveriam ser efectuadas as representações dos episódios principais da trama (episódio da menina, o assassinato de *Sir* Danvers Carew, entre outros), assim como algumas marcações de gestos dentro da trama principal. A memorização das cenas por parte dos actores levou a que as didascálias se tornassem desnecessárias ao longo do processo de tradução, sendo mantidas algumas curtas indicações apenas por uma questão de orientação do desenrolar do espectáculo, ou, como no caso da nota sobre a descrição dos ossos, para lembrar que era necessária uma descrição mais científica sobre os danos causados a *Sir* Danvers Carew.

No que toca à tradução dos diálogos do guião, um dos primeiros problemas que se levantaram no início do trabalho foi em relação à adopção de um registo formal ou informal para Dr. Jekyll e Mr. Hyde, nomeadamente no que diz respeito à forma de tratamento entre as duas personagens. No texto de partida é utilizado apenas o pronome pessoal *you*, forma essa da língua inglesa que não faz distinções baseadas em factores como a idade ou estrato social, contrastando assim com as formas de tratamento na língua portuguesa, na qual é distinta a utilização de *tu* (modo informal) e de *você* (modo formal). A diferença de forma de tratamento inicialmente pensada para a tradução serviria, essencialmente, para enfatizar as posturas díspares de Dr. Jekyll e de Mr. Hyde, sendo o tratamento por *você* exclusivo de Dr. Jekyll, enquanto Mr. Hyde tratá-lo-ia por *tu*. Porém, acabou-se por se decidir que as duas personagens se deveriam tratar por *você*, num registo mais formal.

Ainda dentro do âmbito das formas de tratamento entre Dr. Jekyll e Mr. Hyde, é de ressaltar a opção de preservar os títulos na sua forma original, ou seja, *doctor* e *mister*, levando assim a que haja um estranhamento face aos mesmos. Esta escolha foi feita de modo consciente, pois segundo José Carlos Garcia, aquando do processo criativo, os títulos deveriam ser mantidos na forma original e ditos “como se fossem o primeiro nome” das personagens, o que ocorre apenas quando Dr. Jekyll e Mr. Hyde falam um do outro, ou quando falam do Dr. Lanyon. O título de *doctor* ocorre apenas quando está, efectivamente, associado ao apelido das personagens, como se fizesse parte do nome próprio, procedendo-se à sua tradução apenas quando remete para o ofício de médico de Dr. Jekyll ou de Dr. Lanyon:

H- He would have mentioned me, did you?

H - O Dr. Jekyll nunca falou de mim. Ou falou, doutor?

A propósito deste exemplo, é de salientar a alteração que foi feita nesta fala, que passou de uma pergunta afirmativa — de utilização comum na língua inglesa — para uma frase negativa, seguida de uma pergunta. A mudança na pontuação na língua de partida para a língua de chegada enfatiza a mudança de personagem que ocorre nesta fala: *o Dr. Jekyll nunca falou de mim* é dito ainda na representação do encontro de

Enfield com Mr. Hyde, enquanto *Ou falou, doutor?* é dirigido a Dr. Jekyll na conversa que as duas personagens mantêm durante a peça.

Outro problema a destacar foi a dificuldade em arranjar termos na língua portuguesa equivalentes aos que constam no guião original em inglês. Para efeitos de análise, tais termos serão divididos em dois grupos distintos: em primeiro lugar, falar-se-á de um conjunto de palavras-chave que estão directa ou indirectamente ligadas à história de Robert Louis Stevenson, e num segundo momento serão abordadas as dificuldades colocadas por algumas expressões e termos idiomáticos da língua inglesa. A razão para esta divisão deve-se ao facto de, tal como foi anteriormente referido, existirem vários episódios narrados em *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* que são descritos de uma forma que permitia a um leitor da era vitoriana pressupor a existência de um horror maior por detrás do que estava descrito na obra, assim como entender vários assuntos nela tratados embora não tivessem sido claramente assumidos, inclusive pelo próprio Stevenson. Esse carácter dúbio das palavras na língua inglesa, que possibilita a referência a algo sem entrar em grandes especificidades sobre o assunto para que tais palavras remetem, criou várias dificuldades aquando do processo de tradução, pela dificuldade em arranjar termos que conseguissem produzir o mesmo efeito que é pretendido no guião original. As palavras em causa são *naughty (things)*, *adventures*, todos os termos ligados à poção, concretamente *stuff*, *mixture*, *potion*, e por fim *unscientific balderdash*.

Naughty é um termo que não consta na obra de Stevenson, mas que é utilizado no guião original não só para definir Mr. Hyde, mas também o carácter das suas excursões nocturnas — *naughty things*. Segundo o *site* oficial do *Oxford Dictionary*, a definição de *naughty* inclui actos indecentes e imorais, sendo assim um termo que em nada classifica o tipo de actividades nocturnas realizadas pela personagem. Numa primeira versão, a tradução utilizada para *naughty (things)* foi *maroto/malandrices*. Contudo, a palavra apresenta uma conotação sexual que, como se vê pelo desenlace da história, foge de todo ao objectivo pretendido, pelo que foi substituída posteriormente por *devaneios*, um termo não só mais poético, mas que também possui uma conotação mais dúbia pela sua associação a actos espontâneos, mantendo-se em versões posteriores do guião:

H - It's not my fault, it was all in the pursuit of pleasure! Who doesn't like his little bit of pleasure, to do naughty things?

H – A culpa não é minha, foi tudo em nome do prazer! Quem é que não gosta de ter os seus pequenos prazeres, de fazer malandrices?

H – Quem é que não gosta de ter os seus pequenos prazeres, os seus devaneios?

Adventures, por sua vez, é uma palavra que é utilizada em *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* para descrever as saídas de Mr. Hyde, como se pode comprovar:

Some two months before the murder of Sir Danvers, I had been out for one of my adventures, had returned at a late hour, and woke the next day in bed with somewhat odd sensations.
(Stevenson 1994: 76)

Ainda que a solução final tenha sido a tradução literal de *adventures* por *aventuras*, esta opção esteve em aberto durante o processo de tradução do guião, visto que a palavra não parecia possuir a mesma carga conotativa implícita em *adventures*. Outras soluções foram ponderadas, mas acabaram por ser consideradas desadequadas, nomeadamente *passeios*, *excursões*, *saídas*, *peripécias* e *ousadias*.

A utilização de *aventuras* foi complementada no acto de representação: ao mencionar as *aventuras*, é feita uma pausa intencional entre *nossas* e *aventuras*, acompanhada de um olhar cúmplice entre Dr. Jekyll e Mr. Hyde, o que conferia a ideia de que as excursões nocturnas eram feitas entre amigos e dando a ideia de que haveria muito mais por detrás daquilo que estava a ser relatado:

H - It was quite a surprise! As I was saying, I was coming back from one of our adventures.

H- Eu fiquei surpreendido, não estava à espera. Como eu estava a dizer, vinha de uma das nossas aventuras...

Stuff, por sua vez, é um termo utilizado no guião em inglês para descrever o que Dr. Jekyll bebe para se transformar em Mr. Hyde quando este último fala com Dr. Lanyon. A palavra em questão não consta em alguma instância na obra de Robert Louis Stevenson, mas remete para a mesma incerteza criada pelo autor no que toca à natureza

da poção, como os ingredientes utilizados ou de que tipo de poção se trata (*infusion*, *concoction*, entre outros). Tal facto dificulta a tradução, visto que os equivalentes portugueses para *stuff* seriam *material* ou *coisa(s)*, que apresentam uma alusão explícita a drogas, fugindo assim à intenção de manter a ambiguidade em relação ao carácter da poção. Por fim, a solução encontrada foi a omissão de *stuff*, sendo substituída por *aquilo*, mas acrescentando que *aquilo* foi pedido especificamente por Dr. Jekyll, preservando-se assim a ambiguidade do original:

H - Yes. Where is the stuff?

H - Venho. Tem as coisas que o Dr. Jekyll pediu?

H - Venho. Tem aquilo que o Dr. pediu?

Quanto a *mixture* e *potion*, foram traduzidos exactamente por *poção* e *mistura*, mas a escolha destes termos adveio do facto de estes se encontrarem em passagens que foram extraídas da tradução realizada por Agostinho da Silva (Stevenson, *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde seguido de um estudo de V. Nabokov*, 2007), nomeadamente a descrição do processo de criação da poção e, no final da peça, a cena em que Dr. Jekyll fala sobre a sua vida e os propósitos da sua experiência. O excerto aqui apresentado também foi alterado no que toca aos pontos de vista, pois no original o relato da criação da poção é feito por Dr. Lanyon, enquanto na peça o diálogo é dito alternadamente entre Dr. Jekyll e Mr. Hyde, o que reforça a ideia de que eles são uma só pessoa:

He thanked me with a smiling nod, measured out a few minims of the red tincture and added one of the powders. The mixture, which was at first of a reddish hue, began, in proportion as the crystals melted, to brighten in colour, to effervesce audibly, and to throw off small fumes of vapour. Suddenly and at the same moment, the ebullition ceased and the compound changed to a dark purple, which faded again more slowly to a watery green. (Stevenson 1994: 67)

H - Medi um pouco do líquido vermelho e juntei-lhe um dos pós.

J - A mistura, que a princípio era de um tom avermelhado,

J/H - começou, à medida que os cristais derretiam,

J - a fazer-se de cor mais brilhante,

*H - mais efervescente,
J - a lançar pequenas nuvens de vapor.
H - Subitamente,
J - e no mesmo momento,
H - a efervescência cessou e o composto tomou um colorido púrpura,
J - que lentamente se ia transformando num verde...
H- mar...
J/H - Verde-mar!*

Unscientific balderdash é uma expressão retirada da obra de Stevenson, utilizada por Dr. Lanyon numa conversa com Utterson para expressar a sua opinião sobre as experiências científicas de Dr Jekyll: “such unscientific balderdash” (Stevenson, 1994: 19). Durante o processo de tradução, não houve logo uma decisão definitiva sobre o melhor equivalente na língua portuguesa, acabando por surgir várias hipóteses, como “métodos ou disparates científicos pouco ortodoxos” e “experiências ridículas”, que acabaram por ficar todas no guião final. Contudo, no decorrer a peça, a entoação e a intenção com que as várias expressões são proferidas é diferente para cada uma delas, visto que “métodos ou disparates científicos pouco ortodoxos” é dita por Mr. Hyde num comentário feito sobre Dr. Lanyon, enquanto “experiências ridículas” já passa por uma caricatura de Dr. Lanyon, mostrando-o como um homem gago e com vários tiques nervosos:

H - Dr Lanyon thought you were involved in scientific balderdash/ ridiculous experiments.

H - O Dr. Lanyon pensava que estava envolvido em métodos ou disparates científicos pouco ortodoxos. Experiências ridículas.

No segundo grupo, tal como foi referido anteriormente, estão incluídos expressões e termos idiomáticos da língua inglesa que levantaram alguns problemas durante o processo de tradução para o idioma português, nomeadamente *shouting for his blood, beat him to a pulp, oops* e *bloody*.

Shouting for his blood é utilizada logo no início por Mr. Hyde para descrever a ira da família da menina que ele atacou. Esta expressão não apresenta qualquer equivalente directo na língua portuguesa, acabando por ser traduzido por *queriam vingança* e não sofrendo quaisquer alterações durante o processo:

H - By that time, I was surrounded by the family of the girl, all shouting for his blood.

H - Nesta altura, estava rodeado pela família da rapariga, queriam vingança.

Beat him to a pulp foi utilizada no guião original por Dr. Jekyll para descrever o estado em que Mr. Hyde deixou o cadáver de Sir Carew. Em português, os equivalentes mais directos seriam demasiado agressivos para o registo da personagem do Dr. Jekyll — como é o caso de *deu-lhe uma carga de porrada* — , pelo que, após a formulação de várias hipóteses, foi escolhida a expressão *deixou-o desfeito em papa*. Posteriormente, ainda durante os ensaios, a expressão foi alterada para *ficou em papa*:

J - You beat him to a pulp, and as the maid said, you didn't stop until the stick broke.

J - Ficou em papa, desfeito em papa.

J - Em papa! Ficou em papa, Mr. Hyde!

Oops é uma onomatopeia que é utilizada tanto na língua inglesa como na língua portuguesa, mas foi alterada por ser vista como tendo uma conotação infantil e inapropriada à situação — neste caso, o possível enforcamento de Dr. Jekyll e, consequentemente, de Mr. Hyde — , acabando assim por ser alterado para *Eh lá*.

Bloody, por sua vez, é um termo utilizado inicialmente por Mr. Hyde para dizer o que acha de Enfield, voltando a usá-lo mais tarde para descrever Utterson. Numa fase inicial o termo foi traduzido por *maldito*, mas após várias considerações a escolha acabou por recair em *cabrão*, um insulto mais corrente no vocabulário português e que demarca o estatuto social de Mr. Hyde:

H- Between 8 to 10 years old... Bloody Enfield.

H – Cabrão do Enfield!

Uma última questão a destacar relativa ao processo de tradução foi a decisão de omitir ou alterar algumas expressões, mudanças essas que se deveram principalmente ao propósito de propiciar um jogo entre as duas personagens. É o caso de *No, you didn't*,

utilizado por Dr. Jekyll para referir que Mr. Hyde ainda não lhe tinha agradecido a casa que lhe tinha comprado no Soho. *You didn't* foi omitido intencionalmente para tornar a resposta mais seca, dando maior ênfase à frase seguinte e criando assim um momento de humor:

H- Well, it was at the time, otherwise he may have thought that I lived here. By the way, did I ever thank you for the house in Soho?

J- No, you didn't.

H- Thank you.

H - Naquele momento, foi. Senão ele ia pensar que eu vivia aqui. Já alguma vez lhe agradeci a casa no Soho?

J- Não.

H - Obrigado pela casa no Soho.

Como dissemos já, a tradução do guião foi objecto de uma primeira revisão por parte do assistente de encenação com o intuito de tornar o vocabulário mais corrente, enquanto numa fase posterior — ainda durante o processo de ensaios — as alterações foram feitas pelos actores de acordo com o que lhes seria mais conveniente; este processo fez da versão portuguesa do guião um objecto instável e em permanente mudança, tanto mais que houve adição de novas cenas criadas a partir dos improvisos contínuos dos actores até à data da estreia do espectáculo. Efectivamente, o guião passou por uma transformação constante, a qual se ficou a dever aos actores enquanto principais criadores do espectáculo, mas também ao assistente de encenação, José Carlos Garcia, e ainda a John Mowat, o encenador; o processo de sucessivo aperfeiçoamento do espectáculo passou também pelo acrescentamento de novas falas ao guião de partida já em tradução portuguesa. Todavia, ao contrário do que aconteceu até à criação da estrutura principal do espectáculo, todo o texto resultante dessas novas improvisações e que foi acrescentado ao guião quando este já estava a ser trabalhado na sua versão portuguesa, foi escrito em português e posteriormente traduzido para inglês. O processo de retroversão e revisão do novo texto em inglês ficou a cargo de Carole Grafton²⁸ (Anexo 6). Esta versão inglesa do texto serviu não só para um melhor

²⁸ Carole Grafton, tradutora inglesa que habitualmente colabora com a Companhia do Chapatô, como já atrás dissemos.

acompanhamento do espectáculo por parte de John Mowat, mas também poderá vir a ser útil para futuras apresentações da peça no estrangeiro.

Para efeitos de análise, já depois de terminado o nosso trabalho de tradução fizemos um acompanhamento regular do espectáculo durante o período em que esteve em cena para verificar se eram feitas alterações drásticas ao texto no decurso da carreira da peça e quais os motivos de tais alterações. Constatou-se que durante as várias apresentações feitas ao longo de dois meses, as mudanças introduzidas foram, na sua maioria, irrelevantes, não se justificando um estudo particular. Na verdade, trata-se de alterações bastante subtis, tais como a omissão ou adição de preposições, o que mostra que se deveram, acima de tudo, a uma intenção enfática. Todavia, um caso a destacar é o do diálogo entre Dr. Jekyll e Mr. Hyde quando discutem a gaguez do Dr. Lanyon:

H - Quando o Dr. Lanyon abriu a porta...

J - Boa noite! É o senhor que vem da parte do Dr. Jekyll?

H - O Dr. Lanyon era gago!

J - Desculpe, mas o Dr. Lanyon não era gago.

H - Era gago!

J - Desculpe, mas eu conheço-o há vários anos e ele não era gago!

H - Só se ficou gago entretanto, porque quando ele me abriu a porta, disse “P-p-p-pode entrar!”

J - Estava intimidado. Tinha uns maneirismos, era delicado...

H - Ah, então era gago das mãos!

J - Não era gago!

H - Era gago! Era ga-ga-ga-ga-go!

J - Gago não faço.

H - Está bem, não faça, é para o lado que durmo melhor!

J - Pode tirar o cavalinho da chuva que não faço de gago!

Este excerto foi a única parte em toda a peça que nunca foi dita da mesma maneira durante a carreira do espectáculo, havendo adições ou omissões irregulares de falas. Tal irregularidade deveu-se, em particular, ao facto de este diálogo estar dependente do jogo feito entre os actores durante a cena, havendo apenas algumas ideias-chave — as partes sublinhadas na citação acima — que deveriam ser ditas.

O outro ponto a destacar nas mudanças feitas ao texto durante o período em que o espectáculo esteve em cena diz respeito à variação na entoação e musicalidade das falas dos actores, variação essa que foi particularmente notada após uma ausência de cinco semanas. Apercebemo-nos de que a entoação do texto se tinha alterado — o texto era dito agora num tom mais agudo do que o que tinha sido previamente estabelecido — e que, conseqüentemente, o público reagia de forma diferente às cenas de humor: algumas partes mais sérias do texto causavam um efeito humorístico, enquanto os pontos mais altos da peça em termos de humor tinham perdido um pouco dessa qualidade e o público já não ria tanto. Esta variação na entoação remete para aspectos discutidos no início deste capítulo, uma vez que atesta a existência de uma forte ligação entre o texto e a forma como é levado a palco — a *performability*:

We know that different performances give us different readings of a text, and it is not only a matter of a director's choice because it is even impossible to reproduce the same text night after night in performance: we will notice different gestures, slight changes in intonation, different answers to and from the different audience present in the auditorium. As a consequence, we can infer that there isn't a definitive written text. (Peghinelli 22)

Conclusão

O presente trabalho de projecto permitiu um maior aprofundamento dos conhecimentos teóricos adquiridos durante a frequência da parte lectiva do Mestrado de Tradução, nomeadamente no que toca aos problemas inerentes à tradução para palco. De entre os temas abordados no âmbito da tradução do guião para a língua portuguesa, é de destacar o da *performability* e as questões que lhe estão associadas, tais como a dificuldade de descodificação de aspectos extratextuais por parte do tradutor — movimentos, olhares, gestos, entoações — aquando da tradução para palco e as possíveis estratégias que se podem adoptar durante o processo, e ainda a determinação da posição ocupada pelo tradutor dentro da dinâmica da produção teatral.

Sob uma perspectiva mais prática, a experiência aqui descrita possibilitou não só fazer uso das competências tradutórias adquiridas durante a componente lectiva do curso de Mestrado, mas também permitiu a obtenção de novos saberes, designadamente os relacionados com o método colaborativo na tradução para teatro e as diferenças quanto às escolhas a fazer consoante se trate de tradução de texto dramático para publicação ou para o palco.

Para além disso, o processo criativo da Companhia deu-nos a conhecer uma vertente inédita no que toca ao processo de adaptação de textos literários para palco, uma vez que todo o guião foi criado através de um constante improviso na língua inglesa, tendo por base o texto original de Robert Louis Stevenson, e continuou a sofrer alterações já após a tradução para a língua portuguesa e mesmo durante a carreira do espectáculo.

Apesar de se ter tentado fazer uma análise o mais completa possível de todos os problemas que surgiram ao longo do processo de tradução, houve um aspecto, complexo, que não foi explorado neste trabalho de projecto. Todavia, o seu aprofundamento poderá trazer nova luz sobre os problemas da tradução para palco. Trata-se da relação intrínseca entre este tipo de tradução e os métodos de representação utilizados pelos actores, que poderão afectar consideravelmente o processo de tradução, uma vez que a tradução de um texto dramático poderá sofrer transformações drásticas de acordo com o método utilizado. No âmbito da investigação feita para este trabalho de

projecto, destacam-se o método de Constantin Stanislavski, cujo foco se centra nas intenções das personagens, e o método de Bertold Brecht, onde é colocada uma maior ênfase na mensagem da peça.

Por fim, outra hipótese de investigação é fazer um estudo alargado e aprofundado do repertório da Companhia e analisar as várias transformações das primeiras versões dos guiões, na língua inglesa, e as respectivas traduções para a língua portuguesa.

Bibliografia

Bibliografia primária:

STEVENSON, Robert Louis. *O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. Trad. Cabral do Nascimento. Col. Biblioteca António Lobo Antunes. Alfragide: D. Quixote, 2010 [1971].

STEVENSON, Robert Louis. *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde e outros contos*. Trad. Jorge Pereirinha Pires. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

STEVENSON, Robert Louis. *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde seguido de um estudo de V. Nabokov*. Trad. Agostinho da Silva. Lisboa: Relógio d' Água, 2007 [1942].

STEVENSON, Robert Louis. *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. London: Penguin Books, 1994 [1886].

Bibliografia secundária:

ARATA, Stephen. *Fictions of loss in the Victorian fin de siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

BASSNETT, Susan, ed. "Still Trapped in the Labyrinth: further reflections on translation and theatre". *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Cromwell Press, 1998. 90-108

URL:http://books.google.pt/books?id=9v_uEf9k280C&pg=PA90&lpg=PA90&dq=still+trapped+in+the+labyrinth&source=bl&ots=fNHeoQeUwt&sig=hTBhr4FZvHaf1VtuzyFvS1u4RJc&hl=pt-PT&sa=X&ei=U98lVM-FC87iO4L9gKgP&ved=0CCEQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

Acedido em: 18.8.2014

---. "Translating for the theatre: the case against performability". *TTR: traduction, terminologie, redaction*. Vol. 4, n.º 1 (1991): 99 -111.

URL: <http://www.erudit.org/revue/ttr/1991/v4/n1/037084ar.pdf>

Acedido em: 18.8.2014

---. ed. *Translation*. Oxford: Routledge, 2014.

BASSNETT-MACGUIRE, Susan. "Ways through the labyrinth: strategies and methods for translating theatre texts." *The Manipulation of Literature. Studies in literary translation*. London and Sydney: Croom Helm, 1985. 87- 102.

BIGUENET, John and Rainer Schulte, eds. *Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

CARAVELA, Célia e Christine Zurbach, org. *Tradução, Dramaturgia, Encenação (I)*. Coimbra: Editora Licorne, 2012.

CHAPLIN, Sue. *Gothic Literature*. London: York Press, 2011.

CHE, Suh Joseph. "The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Texts". *Translation Today* Vol. 2, n.º 2 (Oct. 2005): 169-181.

CLEMENS, Valdine. *The Return of the Repressed. Gothic Horror from The Castle of Otranto to Alien*. New York: New York University Press, 1999.

Companhia do Chapitô: 15º Aniversário. Catálogo. Setembro 2011.

CORRIGAN, Robert W. "Translating for actors". *The Craft and Context of Translation: a symposium*. Austin: The University of Texas Press, 1961. 95-106.

COUNSELL, Colin and Laurie Wolf, eds. *Performance analysis: an introductory coursebook*. London: Routledge, 2005.

EVAN-ZOHAR, Itamar. "The position of translated literature within the literary Polysystem". *Translation Across Cultures*. New Delhi: Bahri Publications, 1998. 109-117.

FERNANDES, Alinne Balduino P.. “Between words and silences: translating for the stage and the enlargement of paradigms”. *Scientia Traductionis* 7 (2010): 119-133.

FERREIRA, Teresa A. S. Duarte, org., catalogação e índices. *Catálogo de teatro: a colecção do livreiro Eduardo Antunes Martinho*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996.

URL:<http://books.google.pt/books?id=MAjfdj0l0kQC&pg=PA145&lpg=PA145&dq=alberto+victor+machado&source=bl&ots=CfePef3Tu3&sig=lxbP2VAEBM5IcNVZCkZOavkXnFE&hl=pt-PT&sa=X&ei=EbAdVKf1J4zmaNijgYgD&ved=0CDAQ6AEwAg#v=onepage&q=alberto%20victor%20machado&f=false>

Acedido em: 20.9.2014

GILBERT, Francis. *Dr. Jekyll & Mr. Hyde: the play*. London: FGI Publishing, 2014.

GEDULD, Harry M., ed. *The definitive Dr. Jekyll and Mr. Hyde Companion*. New York & London: Garland Publishing Inc., 1983.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge, 2006.

LADOUCEUR, Louise. “Normes, fonctions et traduction théâtrale”. *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal*. Vol. 40, n.º 1 (1995): 31-38.

MARINETTI, Marina. *The limits of the play: translating comedy*.

URL: <http://www.iatis.org/oldsite/newvoices/issues/2005/marinetti-NV2005.pdf>

Acedido em: 20.6.2014

MATEO, Marta. “Successful strategies in drama translation: Yasmina Reza’s ‘Art’”. *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal*. Vol. 51, n.º1 (2006): 175-183.

McAULEY, Gay. *Performance analysis: theory and practice*.

URL: <http://sydney.edu.au/arts/performance/docs/AP4McAuley.pdf>

Acedido em: 28.6.2014

MURPHY, Vincent. *Page to Stage: The Craft of Adaptation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2013.

NORD, Christiane. *Translating as a purposeful activity: functionalist approaches explained*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2007 [1997].

PAVIS, Patrice. *Theatre at the crossroads of culture*. London: Routledge, 1992.

PEGHINELLI, Andrea. "Theatre Translation as Collaboration: a case in point in British Contemporary Drama". *Journal for Communication and Culture* 2, nº1 (Spring 2010): 20-30.

URL:http://jcc.icc.org.ro/wpcontent/uploads/2012/05/JCC_vol2_no1_Andrea_Peghinelli_pages_20_30.pdf

Acedido em: 19.5.2014

PERROTTI-GARCIA, Ana Julia. "As muitas traduções de Jekyll e Hyde em português". *Caderno Seminal Digital* 19, vol.19 (2013): 115-137.

---. "Os médicos e os monstros: Dr Jekyll and Mr Hyde em versão brasileira." *Trad Term*, v. 21 (Julho 2013): 51-70.

URL:http://myrtus.uspnet.usp.br/tradterm/site/images/revistas/v21n1/06_anajulia21f.pdf

REGATTIN, Fabio. "Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique". *L'Annuaire Théâtral: revue québécoise d'études théâtrales* 36 (2004): 156-171.

ROSE, Brian A. *Jekyll and Hyde Adapted: Dramatizations of Cultural Anxiety*. Westport: Greenwood Press, 1996.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. Oxford: Routledge, 2006.

SANDISON, Alan. *Robert Louis Stevenson and the appearance of Modernism: a future feeling*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 1996.

SCOLNICOV, Hanna and Peter Holland, eds. *The play out of context: transferring plays from culture to culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

SERUYA, Teresa, org. *Estudos de tradução em Portugal: novos contributos para a história da literatura portuguesa*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2001.

SNELL-HORNBY, Mary. "Is this a dagger which I see before me? The non-verbal language of drama". *Nonverbal communication and translation: new perspectives in literature, interpretation and media*. Amsterdam: John Benjamin's Publishing Co, 1997. 187-202.

---. "Theatre and Opera Translation." *A Companion Guide to Translation Studies*. Edited by Piotr Kuhiwczak and Karin Littau. Clevedon/ Buffalo/ Toronto: Multilingual Matters Ltd, 2007. 106-119.

STEINER, George. "Homer in English Translation". *The Cambridge Companion to Homer*. Edited by R. Fowler. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 363-75.

STEVENSON, Robert Louis. "A chapter on dreams". *The Works of Robert Louis Stevenson- Swanston edition*. Vol.XVI. London: Chatto and Windus, 1912. 177-189.

URL: <http://www.gutenberg.org/files/30990/30990-h/30990-h.htm>

Acedido em: 27.8.2014

UPTON, Carole-Anne, ed. *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000.

WINDLE, Kevin. "The translation of drama". *The Oxford Handbook of Translation Studies*. New York: Oxford University Press, 2011.

ZUBER-SKERRIT, Ortrun, ed. *The Languages of theatre: problems in the translation and transposition of drama*. Oxford and New York: Pergamon Press, 1980.

---. *Page to stage: theatre as translation*. Amsterdam: Rodopi, 1984.

---. "Towards a Typology of Literary Translation: Drama Translation Science". *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*. Vol. 33, n.º 4 (1988): 485-490.

ZURBACH, Christine. "Problematizar teatro e tradução nos Estudos Teatrais". *Cadernos de Literatura Comparada* 12/13 (2005): 17-36.

---. *A tradução teatral: o texto e a cena*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007.

URL:<http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/2688/1/tradu%C3%A7%C3%A3oTeatral.pdf>

Acedido em: 27.10.14

Sites pesquisados:

Boston Athenaeum

URL:<http://www.bostonathenaeum.org/library/book-recommendations/athenaeum-authors/thomas-russell-sullivan>

Acedido em: 20.9.14

Index Translationum

URL:http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Acedido em 15.9.14

Robert Louis Stevenson Website

URL: <http://www.robert-louis-stevenson.org/>

Acedido em: 20.9.14

W.T. Stead Resource Site

URL: <http://www.attackingthediabol.co.uk/>

Acedido em: 20.9.14

ANEXOS

Anexo 1: Folheto do espectáculo *O Outro*



TEATRO BRUTO

Escola de Mulheres
oficina de teatro

A PARTIR DE "O ESTRANHO CASO DE DR. JEKYLL E MR. HYDE" DE
ROBERT LOUIS STEVENSON

ENCENAÇÃO
ANA LUENA e MARTA LAPA

CO-PRODUÇÃO
ESCOLA
DE MULHERES
E
TEATRO
BRUTO

OUTRO

ESPAÇO BRUTO/
FÁBRICA SOCIAL
25 10
JUNHO A JULHO

CLUBE ESTEFÂNIA/
ESPAÇO ESCOLA
DE MULHERES
15 31
JULHO A JULHO

DE QUINTA
A DOMINGO
22:00

INTERPRETAÇÃO
MARGARIDA GONÇALVES, RUI LIMA
E SÉRGIO MARTINS (MÚSICA)

MÚSICA ORIGINAL
SÉRGIO MARTINS
E RUI LIMA

DESENHO DE LUZ
RUI MONTEIRO

O OUTRO

A partir de O estranho Caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde,
de Robert Louis Stevenson

Dramaturgia e Encenação

Ana Luena e Marta Lapa

Interpretação

Margarida Gonçalves

Rui Lima

Sérgio Martins (música)

Desenho de Luz

Rui Monteiro

Cenografia e Figurinos

Ana Luena

Música Original

Sérgio Martins e Rui Lima

Coordenação Técnica e montagem de luz e som

Eduardo Abdala e Rui Monteiro

Construção e montagem de cenário

Américo Castanheira – Tudo Faço

Cabelos

Carlos Almeida e Manu pelos Anjos Urbanos

Design Gráfico

João César Nunes

Fotografia

Ana Pereira

Vídeo promocional e fotografia de cena

Paulo Martins

Registo Integral Vídeo

Alexandre Simões

Comunicação e assessoria de imprensa (Espaço Bruto)

Vânia Cosme

Produção

Ana Fernandes (Teatro Bruto) e Manuela Jorge (Escola de Mulheres)

Criação e co-produção

Escola de Mulheres & Teatro Bruto

M/12 anos

Dur.aprox.

[50min]

ESTREIA ABSOLUTA

Ante-estreia

4 JUN

Festival Palco Para Dois ou Menos, NACO

25 JUN a 10 JUL'11

Espaço Bruto / Fábrica Social

15 a 31 JUL'11

Clube Estefânia / Espaço Escola de Mulheres

OUTRO





O Outro é uma criação e co-produção da Escola de Mulheres e do Teatro Bruto, numa visão cénica dupla de Ana Luena e Marta Lapa. Um processo de contágio onde se confundem e misturam intencionalmente as matérias, os conceitos e as linguagens. Nesse sentido, e como criadoras de propostas teatrais tão diferentes, a ideia do duplo assume-se desafiante em todas as suas equações. A partir da ideia de que o Homem transporta em si pulsões antagónicas, patente no romance de Robert Louis Stevenson, interessa-nos explorar e descortinar as múltiplas formas deste enunciado. A natureza do duplo assume-se então como espectacular, alternando e realizando a sua figuração espectral entre a vida e a morte, entre os sexos, entre si e o objectivo, entre o reconhecimento e a negação do real.

“Insinuo-me pelos corredores, como um estranho na sua própria casa. O visitante arde na chama de uma excitação sombria. Sinto o ruído dos dentes que batem convulsivamente. Dessas agonias do nascimento e da morte regresso um anjo. Há algo de estranho nas minhas sensações algo de novo e agradável. Tal como nasce, o outro dissipa-se no espelho, como a marca efêmera da respiração. Nem um só olhar na minha presença. Não me preocupo. Isto é a minha última hora, e o que se seguir a outro diz respeito que não a mim.”



Vivemos os dias, as horas, os minutos, os segundos numa constante relação com "o outro". O outro que nos aborda na rua, o outro que passa por nós sem nos olhar nos olhos, o outro que nos abre a porta com um sorriso que não conhecemos. "O outro é aquele que não sou eu", pensa-se, em surdina, enquanto se olha, de lado, os que passam. O outro é aquele que, estando ao meu lado, não sabe o que eu sou. O que eu sinto. O que eu faço. O que eu quero. O outro é, afinal, aquele que nos olha com simpatia quando o deixamos passar numa porta demasiado estreita. Que se senta ao nosso lado num café, sem dizer nada?. Que caminha a passo largo, ofegante, a pouco metros da nossa passada calma, que nos ladeia sem nos tocar, que nos atenta sem darmos conta. O outro vive. O outro está lá. O outro pode ser o amigo. O outro pode ser o inimigo (e nunca o saberemos, até prova em contrário). "O Outro". Talvez com letra maiúscula faça mais sentido, um ser desconhecido igual a nós que nos segue sem saber, que nos vigia sem pensar, que vive ao nosso lado sem querer, que ouve os nossos movimentos, pergunta quem somos mesmo quando não quer ouvir a resposta. Alguém igual a nós. Por vezes, tão importante quanto nós. O Outro (re)veste-se da mesma forma que nós, esconde-se nos mesmos sítios que temos como nossos, tem as mesmas rotinas, os mesmos gestos, os mesmos vícios e até, nalguns casos, os mesmos cúmplices. O Outro é aquele que queremos ser quando o queremos evitar. É aquele que rejeitamos quando o queremos amar. O "outro" que pode, de resto, viver dentro de nós. Nos corri a alma, nos esventra sem sentirmos. Um outro que é um afinal um "eu". Um "eu" que vive connosco. Que é o seu par, que amedronta quando não se quer ter medo, que faz sorrir quando a noite escura leva à desconfiança. A relação do "eu"/"outro" nunca é pacífica. Um "eu" que é vida ou um "outro" que é morte. É um "outro" que luta com o "eu", numa luta sem vencedores ou vencidos. Uma luta que dura dias, semanas, meses, anos. Que dura uma vida inteira.

NOVA PRODUÇÃO TEATRO BRUTO/ESCOLA DE MULHERES

"O Outro" é o novo espectáculo do Teatro Bruto e da Escola de Mulheres, com encenação conjunta de Ana Luena (Teatro Bruto) e Marta Lapa (Escola de Mulheres), a partir de "O Estranho Caso de Dr Jekyll e Mr. Hyde", de Robert Louis Stevenson. Duas personagens – interpretadas por Margarida Gonçalves e Rui Lima, dois "eus" que não são mais que dois "outros" que partilham o mesmo espaço. "A ideia", revela Ana Luena, uma das encenadoras da peça, "foi, tendo como ponto de partida esta obra, criar um objecto cénico original. Há uma série de coisas que nos interessa neste livro: a transformação das personagens, a divisão da personalidade em dois, uma espécie de esquizofrenia e de obsessiva dependência". A proposta deste texto (mais ou menos clássico) foi da encenadora e directora artística do Teatro Bruto, em resposta ao convite de Marta Lapa para uma co-encenação, decidiram partir para a adaptação: "Quando contactei com ele pela primeira vez não pensei sequer em dramatizá-lo. Mas a ideia de laboratório, do novoeiro, do teatro anatómico suscitaram-

me grande interesse". O trabalho de adaptação do texto foi feito, a quatro mãos, "um mergulho na leitura da obra feita durante semanas, numa espécie de 'residência artística'", "em que destacámos as partes que nos interessavam, independentemente da história", revela Marta Lapa. No fundo, partes do texto que suscitavam visões teatrais/dramatúrgicas e, por consequência, fossem mais interessantes – e o curioso é perceber, volvido todo este processo, que o texto "praticamente não existe". "Fomos tirando e adaptando, tirando e adaptando, e do texto pouco restou. É uma criação completamente original feita a partir da obra [do Stevenson]", esclarece.

"Mas, do texto original, o que vos interessou transpor para esta peça? Há referências visuais que podemos retirar dos diferentes objectos que foram baseados no livro mas esta peça é diferente, parece ir mais além do expressamente

Marta Lapa (ML): Esta é uma reflexão sobre o outro, o que nos rodeia. O Outro fora de nós ou o Outro dentro de nós. Não nos remete apenas para o outro exterior mas circula muito à volta do outro interior e é isso que é fascinante e que nos distancia da palavra. É o tal Hyde escondido desta história.

Ana Luena (AL): E é isso que podemos ver durante o espectáculo. Eles [os personagens], por vezes, são os mesmos e por vezes não o são. No fundo, no dia a dia, cada um de nós é assim, mudamos, surpreendemo-nos com algo que é nosso e não o tínhamos consciente. Ou ainda não queremos aceitar naquilo em que nos transformámos. O ponto de partida para este trabalho foi a exploração de algo que é nosso mas que não visitamos...

ML: ... e que não passa pelo racional"

EM ZONA DE SOMBRAS

No palco, duas personagens movem-se, encontram-se, diluem-se, misturam-se, estilham-se, sobrevivem, partilham espaço, partilham objectos, partilham corpos. Vivem por entre as sombras, transfiguram-se, cantam, dançam, são elas próprias, são outros que não conheciam, são aqueles que todos somos. "É um trabalho que se situa muito na zona do intuitivo. Sabíamos que o processo de construção deste espectáculo não iria ser difícil mas também não seria fácil, porque é muito misterioso e trabalha na zona de sombras", revela Marta Lapa. Para os que conhecem a obra e esperam que esta nova peça seja uma transposição fiel da obra, desenganam-se. "A nível da palavra usamos muito pouco. Acaba por ser um espectáculo encenado a partir de ideias, intuições e pulsões", destaca Ana Luena, estrutura que nos habituou, nos últimos espectáculos, a peças com música tocada ao vivo – e na memória de muitos está ainda o concerto encenado "Still Frank", apresentado no final do ano passado, no Teatro Carlos Alberto. Neste caso, cabe a Sérgio Martins (habitual colaborador do Teatro Bruto) a responsabilidade de musicar a peça ao vivo, em estreita colaboração com a performance (nalguns momentos, também musical) dos actores. "A questão de pensar global é muito importante. Os músicos [com os temas originais] estão presentes durante todo o processo. A possibilidade de eles entrarem no espectáculo é a possibilidade de eles estarem mais presentes. De serem criadores. Pelo envolvimento artístico. Porque acho que o teatro – e sou adepta do teatro – é uma disciplina muito abrangente", revela Luena.

"AL: O que me entusiasma no teatro, além da ideia de ritual, é estarmos aqui presentes para viver isto, uma nova realidade. Se a música é tocada ao vivo, há uma maior interacção entre os músicos, os actores, e a cena. É algo mais total.

ML: A Ana quer tudo e vejo-a a trabalhar em tudo. Vejo-a a trabalhar em todas as linguagens e áreas que um espectáculo comporta. Não só na direcção mas na luz, na cenografia, nos figurinos, no movimento. Uma composição total, que em larga medida me lembra, noutra dimensão, o trabalho do Bob Wilson. Uma composição total."

A composição da equipa artística de “O Outro” foi definida pelas duas encenadoras, que se estende à escolha dos actores, Margarida Gonçalves e Rui Lima – este último mais conhecido pela sua vertente musical e um dos cúmplices do Teatro Bruto. “Enquanto encenadora, não me interessa um actor físico, interessam-me actores com personalidade. No fundo, acredito na presença [dos actores], num actor que não se dilui, que tenha características erráticas”, defende a encenadora portuense. “Gosto desses actores sujos, que não são perfeitos. Nesta peça, por exemplo, num dos quadros, acredito a dada altura que a Margarida é uma vocalista devido à capacidade de entrega. Tens de acreditar no que estás a fazer”, destaca. Um actor generoso, que trabalha para uma ideia total, conclui.

ENCENAÇÃO CONJUNTA/REPARTIDA

A ideia de encenarem uma nova peça juntas surgiu do lado de Marta Lapa. A co-fundadora da Escola de Mulheres trabalhou com a Luenia na última peça encenada por ela – “Com o Bebê Somos Sete”, de Paula Vogel, onde Ana Luenia assinou a cenografia e figurinos. “O Bruto tem um trabalho substancialmente diferente do desenvolvido pela Escola de Mulheres. A companhia acabou por ser uma verdadeira revelação para mim”, acrescenta a encenadora lisboeta. “Temos temas que abordamos, mas não de uma forma cíclica como Bruto”, sustenta. Depois de terem trabalhado juntas na encenação de Marta Lapa, ficou a vontade de desenvolver um novo trabalho em conjunto. “Ultimamente, tenho feito encenações sozinha”, diz Ana Luenia, “mas o convite da Marta deixou-me curiosa e, ao mesmo tempo, com vontade de avançar para este projecto. E avançamos”, reitera. Até porque, admitem, em todo o processo de criação conjunta, “não há um trabalho de anulação de um ou outro mas apenas um trabalho onde és confrontado com outra opinião e outra forma de dirigir.”

“ML: O que é fundamental [quando se encena em conjunto] é a vontade. E a [nossa] vontade foi brutal. E a vontade resolve tudo...”

AL: Neste momento estou segura porque consigo dividir o meu acto de criação. A confiança no outro e a segurança em nós próprios são dois ingredientes fundamentais para fazer com que a receita funcione.

ML: À partida, a questão da liberdade dada a cada uma foi fundamental para que o trabalho tenha resultado. Houve um grande fascínio e vontade de ser contaminada, da minha parte. Não podemos falar em zonas que se tocam [na nossa forma de pensar], já que não nos conhecíamos, mas sim em pólos de atracção coincidentes. Tive vontade de ir ter com ela, descobrir o universo dela, e a forma como ela pensa.”

NOVOS CAMINHOS, NOVOS ESPECTÁCULOS

Marta Lapa chega da dança. A primeira encenação no teatro data de 2004, “Imagina que Descalcei o Sapato...”, a partir de Teresa Rita Lopes. “Desde que me conheço que o teatro nunca foi um mistério para mim” conta Lapa, destacando que “mas no entanto encenar nunca foi um objectivo”: “Entretanto fui desafiada a encenar e esta, é já a quarta encenação”, revela. Depois de Teresa Rita Lopes, seguiu-se “Diz-me Como a Chuva”, a partir de Tennessee Williams e “Com o Bebê Somos Sete” de Paula Vogel. Voltar à dança, no entanto, não está fora dos planos a médio prazo. “Tenho um projecto que me acompanha há anos e acho que vai acontecer dentro de algum tempo”. Por agora, e depois deste espectáculo, a Escola de Mulheres apresentará um espectáculo infantil no segundo semestre deste ano, com encenação de Isabel Medina. Já Ana Luenia e o Teatro Bruto, estrutura com 16 anos de vida, procuram concluir o ciclo dedicado ao Monstro até ao final do ano, “havia uma ideia em reunir todos os cúmplices que fizeram parte deste ciclo de dois anos que agora termina”. Contudo, as dificuldades orçamentais não permitem este “produção pretendida”. Mesmo assim, será um espectáculo que “conterá com texto do Daniel Jonas [que assinou o texto da peça “Re-

féns”, incluída neste ciclo] e que tem a ver com a ideia de relações e situações que não se resolvem.” Uma co-produção com o Teatro Nacional São João, com estreia marcada para 6 de Outubro no TECA. Depois “segue-se um novo ciclo, ‘Revolução e Catástrofe’, a começar no próximo ano”, finaliza Ana Luenia. Mas por agora atenções voltadas para a nova co-encenação de Ana Luenia e Marta Lapa. Com estreia marcada para 25 de Junho na Fábrica Social, no Porto, “O Outro” fica em cena até 10 de Julho. Segue depois para uma segunda estreia no Clube Estefânia, em Lisboa, onde fica em cena de 15 a 31 de Julho.



ANA LUENA	Nasceu em 1974, em Luanda. Finalizou o Curso de Cenografia e Figurinos da ACE, em 1995. Frequentou em 2007, o curso de encenação de Ópera da Fundação Calouste Gulbenkian. Finalista do Mestrado de Teatro, especialização em Encenação, da ESTC, 2011. Fundou o Teatro Bruto, assumindo a criação de cenários e figurinos da companhia, e é actualmente responsável pela direcção artística. Encena os espectáculos: <i>Still Frank</i> (concerto encenado); <i>Cratera, as Crianças com Segredos</i> , de Valter Hugo Mãe; <i>Reféns e Nenhores</i> , de Daniel Jonas; <i>Imundação e Cem Lamentos</i> , de Marta Freitas; <i>Narcisa; Saturno – Melodia Francesa</i> , a partir de Paul Verlaine; <i>Vou Mudar a Cozinha</i> , de Ondjaki; <i>Alter – Ego</i> , de Artur Serra Araújo e filme realizado por José Wallenstein; <i>Boca</i> , de Regina Guimarães e Saguenail, entre outros. Desenhou figurinos para Antoine Gindt, André Riot Sarcey, Giuseppe Frigeni, João Garcia Miguel, José Carretas, José Wallenstein, Nuno Carinhas, Paulo Ribeiro, Ricardo Pais, Rogério de Carvalho, entre outros. Colaborou em vários projectos da Casa da Música desde 2001.
MARTA LAPA	Nasceu em 1967. Aluna do Mestrado de Teatro Encenação, na ESTC. Frequentou a Escola de Dança e a Escola Superior de Dança do Conservatório Nacional. Encenou “ <i>Com o Bebê Somos Sete</i> ” de Paula Vogel, <i>Diz-me Como a Chuva</i> , a partir de Tennessee Williams e <i>Imagina que Descalcei o Sapato...</i> , a partir de Teresa Rita Lopes. Como coreografa destaca o trabalho nos musicais <i>Maquina de Soma</i> , encenação de Fernanda Lapa e <i>O Assobio da Cobra</i> , encenação de Adriano Luz, e nas peças: <i>Medeia e As Bacantes</i> , de Eurípedes; <i>A Mais Velha Profissão</i> ; <i>A Valsa de Baltimore e Como Aprendi a Conduzir</i> , de Paula Vogel, encenações de Fernanda Lapa; <i>Dentadas</i> , de Kay Adshead; <i>Marcas de Sangue</i> , de Judy Upton, encenações de Isabel Medina; <i>Serviço d'Amores</i> , a partir de Gil Vicente, encenação de Maria Emilia Correia. Tem desenvolvido paralelamente trabalho como atriz e como assistente de encenação. É co-fundadora da Escola de Mulheres - Oficina de Teatro.
MARGARIDA GONÇALVES	Nasceu no Porto. Terminou o Curso de Teatro Interpretação na Academia Contemporânea do Espectáculo, em 1997, no Porto. Frequentou a École Philippe Gaulier, Londres. É aluna do Mestrado de Teatro, especialização em Artes Performativas Interpretação, na ESTC. Iniciou o seu percurso como atriz em 1995 com o Teatro Bruto. Colaborou em produções no Teatro Nacional São João, Teatro de Almada, Companhia do Chafitô. Trabalhou com Paulo Ribeiro, Joana Providência, Alan Richardson, Peta Lilly, José Carretas, André Riot Sarcey, Marcos Barbosa, José Wallenstein, António Capelo, António Fonseca, Joaquim Benite, Rogério de Carvalho, John Mowat, Ana Luena, Marta Lapa, entre outros.
RUI LIMA	Nasceu em 1981, no Porto. Finaliza o curso Design de Luz e Som da ESMAE, em 2008, no Porto. Desde 2001 trabalha como músico (compositor) e intérprete em artes Performativas. Realizou mais de quarenta bandas sonoras, das quais se destacam: <i>História de um Mentiroso</i> , <i>Burguer King Lear</i> , <i>As Criadas</i> , encenações de João Garcia Miguel; <i>Duplo</i> , da Mala Voadora; <i>Far Away From Here</i> , encenação Victor Hugo Pontes. Para o Teatro Bruto, em encenações de Ana Luena, participa em <i>Nenhores</i> e <i>Reféns</i> de Daniel Jonas (como músico e intérprete), <i>Cratera, as Crianças com Segredos</i> , de valter hugo mãe, e faz a direcção musical, composição e interpretação no concerto encenado <i>Still Frank</i> . Actualmente integra um projecto musical com Sérgio Martins.
Sérgio Martins	Nasceu em 1982, no Porto. Frequentou o curso de estudos musicais do Conservatório de Música (Porto) em Guitarra e encontra-se actualmente a estudar música electrónica e produção musical na Escola Superior de artes Aplicadas de Castelo Branco. Realizou bandas sonoras para espectáculos de teatro e vídeo - dança em encenações de Joana Providência, Paulo Calatré, Inês Vicente, Alfredo Martins, João Garcia Miguel, Víctor Hugo Pontes, Ana Luena e no cinema em <i>Veneno Cura</i> de Raquel Freire. Fez direcção musical, composição e interpretação no concerto encenado <i>Still Frank</i> . Actualmente integra um projecto musical com Rui Lima.
RUI MONTEIRO	Nasceu em 1988, em Braga. Concluiu o curso de Luz e som na Academia Contemporânea do Espectáculo, em 2008. Trabalhou no Teatro Meridional como responsável técnico. Durante os seus 4 anos de experiencia profissional já trabalhou com encenadores, Ana Luena, João Paulo Costa, António Capelo, Joana Providência, João Castro, Miguel Seabra, Nuno Pino custódio, Luísa Pinto. Foi responsável pelo desenho de luz de <i>Reféns</i> , de Daniel Jonas, <i>Cratera, as Crianças com Segredos</i> de valter hugo mãe, para o Teatro Bruto, <i>Imundação</i> , para o Teatro Giz. Trabalhou com a empresa Visualight e trabalha frequentemente como técnico de luz (TNSJ, CCFV).

A Escola de Mulheres e o Teatro Bruto são estruturas financiadas pelo Ministério da Cultura/ Direcção – Geral das Artes

MC
MINISTÉRIO DA CULTURA

dgARTES DIRECÇÃO-GERAL
DAS ARTES

Apoios

Ana Osório
Anjos Urbanos
Câmara Municipal de Lisboa
Cin
Fábrica Social – Fundação Escultor José Rodrigues
Fnac
Fundação Calouste Gulbenkian
Metro
Petiscos & Miminhos
Porto Lazer
Prassa
Academia Contemporânea do Espectáculo
Casa da Música
João Garcia Miguel Unipessoal
Pé de Vento
Teatro Nacional de São João
Teatro da Malaposta
Teatro Maria Matos
Teatro São Luiz

Contactos

Escola de Mulheres
Rua Alexandre Braga, nº24 A 1150-004 Lisboa
(Entre o Largo da Estefânia e o Hospital da Estefânia)
Tlm: 915039568
emulheres.oficina@gmail.com
www.escolademulheres.com

Teatro Bruto
Rua da Fábrica Social, s/n 4000-201 Porto
(Zona da Fontinha)
TLM. 960212595
teatrobruto@gmail.com
www.teatrobruto.com

Agradecimentos

Ágata Rodrigues
Américo Castanheira
Anita Moraes
Carla Moraes
Cécile Osório
Daniel Jonas
Daniel Pinheiro
Ernesto Costa
Fábio Ferreira
Filipe Lopes
Filipe Pinheiro
Glória Cheio
Isabel Nunes
Jessica Cuna
José Reis
José Rui
Liliana Soares
Mestre José Rodrigues
NACO
Nuno Senra
Paulo Gomes
Pedro Aparício
Pedro Carvalho
Pedro Correia
Pedro Mendonça
Rosário Seródio
Salvador Santos
Susanne Rösler



A ESCOLA DE MIA KOSHI E O TRABALHO DA
SÃO ESTRELUÇA FUNDADAÇÃO PELA

MC *deARTES* SÃO CARLOS

APRIL 2015

FUNDACÃO
CIVIL DE
SÃO CARLOS

MC *deARTES* SÃO CARLOS

Anexo 2: Entrevista a John Mowat

In terms of theatre, why did you choose this line of work?

I didn't particularly have any desire about the stage, it was just an accident. When I was a student, there was a girl who took me off to the theatre to see Marcel Marceau, who was a very famous French mime, he died some years ago now. Anyway, I went to the theatre and I was absolutely riveted by Marceau, I was absolutely gobsmacked, I had never seen anything quite like it. I mean, he was supposed to be at the height of his fame by then, in his late forties or fifties and he was quite amazing, an amazing sort of innovator, nobody had ever done anything like that before. Anyway, it obviously affected me, and I sort of thought about it, but then I was quite involved in sculpture, and then I left art school. I was making a living at doing sculpture, and then I saw him again when he came back to London again and I thought "Oh, I'm going to see him again". I saw him and once again, it had such an effect on me; so I found some classes in London, and it has been going on from there. I had an amazing bloke teaching called Ronald Wilson, and I just loved these classes. I did the classes for a couple of years, and then I started doing my own shows in the 80's, and that's when I started performing. I stopped performing in 2001, so it was around 20 years that I was performing, just travelling around, and then I got more involved in directing, teaching and stuff. And here I am today, doing *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*.

How did you join the company? You came to Portugal in 1996, I believe...

I came to Portugal in 1992, I think it was, and I was performing. I was travelling and performing, and I came back a few times. The company had just been formed in 1996 and in 1997, I think, they asked me to do a piece for Expo 98. Anyway, I did this piece and I've been with the company ever since.

When you arrived here, the company had just been formed and they were already established. What I've read all over is that you changed the whole mindset of how things were made.

I think so, yeah, maybe, I think that the company was doing lots of different things and it seemed to be making something and then just doing two or three performances of it, and then moving on and making something else. They were doing quite a diversity, it was still comedy, essentially visual sort of stuff, and it was created, you know, lots of Chapitô's work was circus-ey. Zé [José Carlos Garcia] was a member of the company, and there was a guy called João Senna, who was one of the main instigators of the company. After the Expo thing, I just stayed with the company. I think I obviously had an influence on the work. One of the things that I suggested was to do one piece every year and we tour it. And that's what we've done. In fact, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* is the 15th piece I've done with the company, so I've done one piece a year and we tour abroad a lot. At the moment, we've got on our repertoire *Macbeth*, that we did last year, and *Oedipus*, that we did the year before, so they're two now, and the new one, plus, I imagine.

How do you choose the plays? Is there any criteria or do you just stumble upon them and you say "I'll do this"?

We all sort of decide, in a sense, there's no one person that chooses them. You know, somebody might suggest something, I might suggest something, whatever, it's not like I, as the director, say what we're going to do. *Macbeth* was suggested by Zé, *Oedipeus* came about because we were working on *Sunset Boulevard*, and for copyright reasons, we couldn't go ahead with that, so somebody suggested it, I think it was one of the producers, Francisco. We were looking at loads of things and first of all, I thought "No way, we've only got six and a half weeks", but yeah...I don't know, when you look at things, they've got a strong visual, there is a sort of aspect to them, we look at them and say "this can really be done visually". We don't do lots of plays like what you can call very wordy plays. I mean, we take Shakespeare, which is all language, but Shakespeare... no, not all of Shakespeare, I wouldn't do *Julius Ceasar*, for instance, because that's all speeches and etc, etc, harshly. *Macbeth* is a great, great imagery, and lends itself to be played with visually. We did *The Tempest* a couple of years ago with Jorge [Jorge Cruz], Tiago [Tiago Viegas], Marta [Marta Cerqueira], and it was a very visual play. We devise, I mean, we always devise, whether we're working from a script or whether we're working from something like *Dead dogs don't bark*, doing something based on death. *Dead dogs don't bark* didn't come from anywhere, it was just playing

and improvising, and again, that's how we develop our ideas, just from playing and improvising, you know, we never know what we're going to do. We know we might do *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, or *Macbeth* or whatever, but we never know how it's going to turn out.

Does the fact that it is visual or not has an impact on adaptation? You know, on adapting the play bearing in mind how the company is, how the company works...

Well, the philosophy of the company, though I don't like the word philosophy, is a visual comedy company, if you like. It doesn't mean that we can't do other things, that's we have done, we're comedians, and visual comedy is what we do. Tragedies are interesting to be turned into comedies. You know, our sort of things are... I don't know what I'm talking about, ask me another question.

And about the creative process...

You know, we just muck around, we don't have a method. I don't like methods, I don't like recipes and I don't like formulas. Too much theatre is developed under formulas, and we just play and improvise and experiment and explore, we go on adventures, that's how we find the piece of theatre. I mean, I believe it's like finding something: it's there, but we have to find it... but we play.

Usually, everything has been in a rush, but...

Yes, this is the hardest piece I have ever done so far, with anybody, anywhere. This has been quite a tricky one, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*... I mean, I like the problems, of solving things, of exploring and experimenting, but you need time to do that, and we have about three months to make a piece. You know, as I was saying on *Oedipus*, we knocked together in six and a half weeks or something, but we usually spend three months, twelve weeks, and that's usually six days a week as well. But time is important for us to just play and experiment, and to explore. And again, you know, in so much theatre you see around is done so quickly, it's all "the director comes in and he or she knows what they're going to do, the actors, all cast learn their lines and stand over there"—it's a bit of generalization, but you know, our main thing is time. It's important, because you

have to play, and in fact, if you have time, decisions get made for themselves; we don't have to make decisions, they sort of more or less get made, we just have to be aware, to sit and watch and listen.

And about the translation...Carole [Carole Grafton] usually does the translations, or not?

Yeah, Carole usually helps us, she watches and listens, and she has helped us out on translations and stuff. I mean, we sort of do things collectively. Obviously, as you can see, we've had to go into Portuguese much quicker than normal and that is very difficult for me, because we do everything in English, and then we convert to Portuguese, so I'm sort of knowing what's going on a bit better than I do at the moment at times. So, we work in English and then translate, but yeah, Carol has been very helpful with us, she's great, but we sort of do things together, we work very much as an ensemble, a group, and I think that again, for me it is really important. I mean, it's like I couldn't just come, direct as I like and be back. It's like a game, you know, we keep the ball around and if the ball never gets passed to you, there's no game, is there? We all miss the ball, we all make mistakes, it's not a problem at all, but we do work very much as a team, it's how we work, we build things together. It's a collective work.

About *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, I have asked this before, but do you consider this to be an adaptation or a version, and if so, why?

Well, we are adapting, and it's our version. So it's a version, but it's an adaptation as well, we're adapting it. I wouldn't know the difference between the two words in relation to the question you asked me.

Well, there's a lot of debate in theatre translation whether it is considered an adaptation, a version, based on...

Well, it's based on, based on the *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Based on, that's a good word, it's probably the best for what we're doing. *Macbeth* is based on the play, I think we even put that on things at times, "based on the play by William Shakespeare", *Oedipus* "based on the play by Sophocles"...

About the play, you were the one who came up with the idea of having two characters, you know, just Dr. Jekyll and Mr. Hyde...

Well, the idea, first of all, was Zé [José Carlos Garcia] was going to be in it. I had this idea that Zé would be Dr. Jekyll and one of them would be Dr. Jekyll as the good Dr. Jekyll and the other one would be Mr. Hyde, it was just the initial thought, but yeah, the idea was to sort of, you know, I thought it would also be a good piece. When Zé wasn't able to be in it, I thought it suits these two [Tiago Viegas e Jorge Cruz]. You know, I thought of having one as Dr. Jekyll and one as Mr. Hyde was a good idea.

Anexo 3: Guião-base em inglês

I. INTRO

(J and H are already sitting as the public arrives)

H- Well, Dr Jekyll...The respectable Dr Jekyll. (smiles)

J - Yes, Mr Hyde.

H - Well, here we are! (H roars, J despairs)

J- Here we are. It has all gone horribly wrong.

H - It's not my fault, it was all in the pursuit of pleasure! Who doesn't like his little bit of pleasure, to do naughty things?

II. INCIDENT OF THE GIRL

J- Yes, naughty things! How old was she?

H - 8, 9, perhaps, 10 years old.

J - Exactly what happened?

H - But you know.

J - Yes, but please, refresh my memory. I'm sure the ladies and gentlemen would love to know as well.

H - She suddenly bumped into me...

J- Of course she did.

H - It wasn't my fault.

J - Oh, it's never your fault!

H- It was 3 in the morning. The street lamps were shining through the mist. I heard light footsteps going quicker and as I turned the corner "bump", she fell on the floor. You should have heard her screams.

J - I did. And how many times did you tread on her?

H- I didn't count, perhaps 5... no, more, 10, 12, 15 times.

J -That's enough, Mr Hyde. It's a good thing Enfield stopped you.

H - Bloody Enfield.

("Hey, what do you think you're doing?")

By that time, I was surrounded by the family of the girl, all shouting for his blood. They told me they could and would make such a scandal that my name would stink from one end of London to the other.

J - I had to give them a check for 100 pounds.

H - Well, I thought, it was my idea, wasn't it?

J - Who cares whose idea it was, it got you off the hook! We should've been more careful, shouldn't we, Mr Hyde? And it was a little too close to home.

III.CHECK/WILL

H -I had to lie low.

J - Yes, we had to part company for a while. Enfield told everything about the incident to his cousin Utterson, who is a very old friend from university days.

H - And his lawyer.

J - Yes, my lawyer, and a loyal friend. As my lawyer, Utterson had in his possession my will, which said that in the case of decease, all of my possessions would pass into the hands of Edward Hyde. Utterson was not a stupid man, he would've put two and two together. So no wonder he was suspicious about you and wanted to know you in person.

IV. INCIDENT OF THE DOOR

H- Interfering busybody!

J - He was going in by the backdoor through the lab.

H - Yes, I was going in by the backdoor. Utterson had been there for some days.

J - How do you know?

H - It was quite a surprise! As I was saying, I was coming back from one of our adventures.

J - Yes.

H - I had taken the key out of my pocket and was just about to unlock the door when a hand touched my shoulder.

J - You are Mr Hyde, I suppose.

H - Dr Jekyll...

J - I know that I'm Dr Jekyll, I'm just being Utterson.

H - But Utterson doesn't look like that, he's short and fat.

J - Mr Hyde, I suppose. Is it better?

H- Yes, much better.

J - I see that you are going in. I'm Utterson, an old friend of Dr Jekyll. May I come in?

H - I told him that Dr Jekyll was not at home. He then said...

J- Can I see your face?

H - Why?

V. DINNER PARTY

J - So I can recognise you, it might be useful.

H- Well, I showed him my face. I also had a great idea and I told him my address in Soho.

J- That wasn't such a great idea!

H- Well, it was at the time, otherwise he may have thought that I lived here. By the way, did I ever thank you for the house in Soho?

J- No, you didn't.

H- Thank you.

J - I furnished in a fashion that I knew you would appreciate.

H - How did Utterson know me?

J (back to being Utterson) — We have friends in common.

H - Who?

J- Dr Jekyll, for instance.

H- He would have mentioned me, did you?

J- Of course not!

H - Are you sure?

J - Of course I didn't mention you! But after one of my dinner parties...

H- You never invite me to your dinner parties!

J - Well, who wants to invite you to a dinner party?

H- Utterson stayed behind and expressed his concerns about you.

H - But you told me you never mentioned me.

J- I didn't. Utterson said that he had met you and he was very worried about me leaving everything to you in my will. He thought that I was after your money.

H- Impossible!

J - I just told him I had a great interest in you and I assured him I could get rid of you whenever I liked.

H- Did you?

J - Mr Hyde, it was for your own good.

H- Yes, for who's own good?

VI. TEN MONTHS/ONE YEAR

H- Keeping me waiting for a year.

J- 10 months.

H - It was a year!

J - What does it matter?

H - He missed me, didn't you? Causing yourself such pain, such suffering. Keeping me away for such a long time. He needed me, didn't you?

VII. TEMPTATION

J - Yes, I must admit I couldn't resist anymore.

H - No, you couldn't.

J - Well, the devil had been long caged and he came back roaring! Don't worry, ladies and gentlemen, we are just reporting/reminiscing what happened, so don't worry, I have the beast under control... or so I thought. How old was he?

VIII. SIR DANVERS CAREW'S MURDER

H - A fairly old gentleman.

J - A young girl and a fairly old gentleman! And what was his name?

H - Carew Danvers.

J - Sir Danvers Carew, MP!

H - And who likes MPs?

J - Tell us about what you did to this MP?

h - Well, it wasn't my fault!

J- It's never his fault! I'm beginning to think that it's my fault. You left him unrecognizable, didn't you, Mr Hyde?

H - It was a strong stick.

J - Oh, now he's blaming the stick! And there was a witness who saw the whole incident — a young girl.

H - What was she doing, looking out of the window at that time of the night? She should have been in bed fast asleep.

J - Well, she wasn't, was she, and she probably lost all faith in mankind. The last I heard she had been committed to a lunatic asylum! So tell us, Mr Hyde, why did you do this? All Sir Danvers Carew asked was for directions!

H - Yes, and I directed him, alright, straight to the floor! It wasn't that bad, I only hit him!

(Anatomical description of the beating).

J - You beat him to a pulp, and as the maid said, you didn't stop until the stick broke. My stick, a gift from my friend Utterson. A very expensive exotic wood from Burma — or was it Brazil? — It had great sentimental value and you broke it! You will be hanged for this, and my neck is on the line too! How could you do this, Mr Hyde? This is a bit more than just being naughty! And they found a letter addressed to Utterson in the body of Carew. Utterson was asked by the police to identify the body.

(Mortuary)

And do you remember when you gave Utterson your address in Soho? Your great idea. Fancy leaving the stick at your apartment.

H - It was only half the stick.

J - It didn't matter whether it was half, a quarter or a third of the stick, they found it, Mr Hyde! Mr Hyde, a murderer, this was too much! For me, it was the end of our relationship, or so I thought. I wrote a letter to Utterson...

H - It was me who wrote the letter.

J - No, you just signed it.

H - No, I wrote it.

J- Once again, we wrote a letter to Utterson, in which he said he would disappear for ever. I told Utterson you were blackmailing me.

H- And Utterson thought I was planning to murder you!

J - That's it, no more Mr Hyde. So there I was, trying to recover my life, going about my charitable works, working to relieve the suffering of others. And the days passed quietly, almost happily for me, until a strange occurrence. I was asleep and when I woke up, he was there, uninvited.

IX. REGENT'S PARK

H - Yes, I was there.

J- How was this possible? Well, I immediately got rid of him.

H- Yes, he got rid of me (whispers) — but I'll be back. Well, he thought I'd got rid of him.

J - A few weeks later I was in Regent's Park (London Zoo), a beautiful sunny day, I was reflecting on my charitable activities whilst feeding the birds (chirp chirp) shit, he appears. One of the busiest places in London...

H - Yes.

J - ... the most wanted man in London! If he was recognized he would be arrested and hanged.

H - Oops.

J - Yes, oops.

H- I only wanted to give you a surprise.

J- Well, you certainly did, and what a place to choose! The last thing I expected was ever to see him again... well, I needed to find a solution quickly, the first thing was to hide him. So we jumped into the first cab that came by to a nearby hotel.

H- Cheap hotel.

J - At least we were safe! I needed desperately to get my stuff. But we couldn't go back to the lab.

H- You threw away the key to the back door.

J - And if we went in through the front, the servants would have him arrested.

H- Of course, could you imagine me coming in (waves) Hello Poole.

J (playing Poole) — Shall I prepare you a bath while I call the police?

H- Shhh....

J- Come on, Mr Hyde.

H- Then he suddenly had an idea.

X. DR. LANYON'S DEATH

J- Yes. Dr Lanyon, an old colleague from medical school, perhaps he could help.

H - Dr Lanyon thought you were involved in scientific balderdash/ ridiculous experiments.

J - Yes, and I'm beginning to think he was right. Well, I wrote him a letter —

H - I wrote him a letter.

J- We wrote a letter, asking him to collect the required ingredients from my lab and take them back to my place, where at midnight a man would present himself in Dr Jekyll's name to collect it. Well, he sat all day in a private room in the hotel gnawing his nails, dined alone.

H- The waitress was visibly shaky with fear.

J - As soon as it was night we took a carriage, but the driver, after driving to and fro, began to get suspicious, so we left the cab and continued to Dr Lanyon's on foot. Once a woman spoke to him offering, I think, a box of matches, he hit her on the face and she fled.

H - While I was waiting, I noticed a policeman standing behind me.

J- Carry on.

H - When Lanyon opened the door...

J- Have you come from Dr Jekyll?

H - Yes. Where is the stuff?

J - Calm down.

H (Taken from the book) — The mixture, which was at first of a reddish hue, began, in proportion as the crystals melted, to brighten in colour, to effervesce audibly, and to throw off small fumes of vapour. Suddenly and at the same moment, the ebullition ceased and the compound changed to a dark purple, which faded again more slowly to a watery green. I asked Dr Lanyon if he would to witness the results.

J - Yes, I'm very curious to see.

H - Behold.

(Transformation)

J - I stood there for an hour trying to explain my scientific purpose to Lanyon. (J mimics his explanations to Dr Lanyon in frantic gestures).

H - The creature who had entered into my house that night was known by the name of Edward Hyde, and it was Dr Jekyll. That left me shaking to my roots. I saw what I saw and I heard what I heard, but I will never recover from this.

J- I thought he was going to drop dead right there and then!

H - He didn't live very long, did he?

J - No, he died two weeks later.

H- Well, you know what curiosity killed.

J- Well, it killed the doctor.

XI. INCIDENT OF THE WINDOW

J - I was once more back at home, close to my drugs, and drinking more and more to get rid of him.

H- Yeah, I appeared frequently.

J - Now I couldn't go anywhere or receive visits, not even from Utterson.

H- Bloody Utterson.

J- One day, I was looking out of my lab window when Utterson and Enfield appeared in the street below. It was a Sunday afternoon.

H- Was it?

J- Yes, they always go for a walk on Sunday afternoon after lunch. They asked me to join them, then I said I wasn't feeling too well, maybe we could just speak from here.

H- Maybe we can speak from here.

J - I managed to close the window and get out of the way. Now he's here all the time.

XII. FINAL INSIGHTS

J - Now he's here all the time. I've doubled the dose, tripled it, and now there's nothing left. I was born in the year 18--, to a respectable fortune and with an honourable future. "Hence it came about that I concealed my pleasures; and that when I reached years of reflection, and began to look round me and take stock of my progress and position in the world, I stood already committed to a profound duplicity of me."

(H and J sit at the same time, mirroring each other)

H - Just look at yourself.

J - I am looking at myself, and I don't like what I see. (H hugs J)

H - You are my refuge, doctor.

J - And you are my prison.

XIII. END

H- Do we have any solution for this? You're the doctor, after all.

J- Yes, I've found a solution (shows pill).

H -No, you don't want this, doctor, do you? Give it to me! Let's talk, let's remember our adventures!

J - There's no more time! This is something I've concocted in my laboratory. It's made of cyanide, redback spider's poison, black mamba, hemlock, sulfuric acid, and a strawberry flavour to make it more palatable.

J - Come on, doc, this can't be the solution (fight, H takes pill, J takes another pill from his pocket and takes it).

H - Is it going to be painful?

J - No, I've added morphine and paracetamol to make it less painful.

H - How much time do we have left?

J - Two minutes.

H - Who will they find?

J - Well, if they find me, they will think you have killed me and escaped, and if they find you, they will think that I have managed to flee. So either way, you're the one that should be found. (H shivers) It is cold isn't it? Nausea and a severe stomachache. And about now it should be attacking the central nervous system... and you will be in a coma, followed by death.

Good bye, Mr Hyde.

H - Goodbye Dr Jekyll.

J (to audience) — Goodbye, ladies and gentlemen.

H (rises a little and look at public) — Oh, how rude of me, goodbye ladies and gentlemen.

(J is about to leave)

H - Ah, doctor...

J- Just die already!

Anexo 4: Guião traduzido para português

[A tradução portuguesa não foi feita exactamente a partir do guião-base em inglês apresentado no Anexo 2, dado que à medida que foi sendo realizada foi integrando as modificações introduzidas no texto pelo encenador e pelos actores durante os ensaios.]

I.INTRO

H- Dr. Jekyll...respeitável Dr. Jekyll.

J – Sim, Mr. Hyde.

H – Aqui estamos!

J- Pois estamos. Correu tudo horrivelmente mal.

H – A culpa não é minha, foi tudo em nome do prazer! Quem é que não gosta de ter os seus pequenos prazeres, de fazer malandrices?

II. INCIDENT OF THE GIRL

J- Sim, malandrices! Que idade é que ela tinha?

H – Tinha 8, 9, talvez 10 anos.

J – E o que é que aconteceu, exactamente?

H – Mas já sabe!

J – Sei, mas refresque-me a memória, por favor. Tenho a certeza de que estas senhoras e senhores também gostavam de saber.

H – Ela surgiu do nada e veio contra mim...

J- Claro que veio.

H – A culpa não foi minha.

J – Oh, a culpa nunca é sua!

H- Eram 3 da manhã. Os candeeiros da rua brilhavam no nevoeiro. Ouvi passos leves que se aproximavam cada vez mais depressa e mal eu virei a esquina “pow!”, ela caiu no chão. Devia tê-la ouvido gritar.

J – Ouvi. Quantas vezes é que disse que a pisou?

H- Não contei, talvez 5...não, foram mais, 10, 12 ,15 vezes.

J – Chega, Mr. Hyde. Ainda bem que o Enfield o impediu.

H – Maldito Enfield!

(“Hey, you, what do you think you’re doing?”)

Nesta altura, estava rodeado pela família da rapariga, queriam vingança. Disseram-me que iam fazer um tal escândalo que iam arrastar o meu nome pela lama de uma ponta à outra de Londres.

J – Ainda bem que tive a ideia de dar-lhe um cheque de 100 libras.

H – Bem, pensava que a ideia tinha sido minha, não é?

J – Não interessa de quem foi a ideia, livrou-o deste sarilho! Devíamos ter tido mais cuidado, não devíamos, Mr. Hyde? E foi demasiado perto de casa.

III.CHECK/WILL

H – Tive que desaparecer por uns tempos (I had to lie low).

J – Sim, tivemos de nos afastar por uns tempos. O Enfield contou tudo sobre o incidente ao primo dele, o Utterson, que é um velho amigo dos meus tempos de universidade.

H – E o seu advogado também.

J – Sim, o meu advogado, e um amigo leal. Como meu advogado, o Utterson tinha em seu poder o meu testamento, que dizia que em caso de falecimento, todos os meus bens passariam para as mãos de Edward Hyde. O Utterson não era parvo, somou dois mais dois. Não é de admirar que ele suspeitasse de si e quisesse conhecê-lo pessoalmente.

IV.INCIDENT OF THE DOOR

H - Bisbilhoteiro, sempre a meter o nariz onde não é chamado!

J - Ele ia a entrar para o laboratório pela porta das traseiras.

H- Sim, eu ia a entrar pelas traseiras. O Utterson estava à minha espera há uns dias.

J- Como é que sabe?

H- Eu fiquei surpreendido, não estava à espera. Como eu estava a dizer, vinha de uma das nossas aventuras...

J- Sim.

H- No momento em que eu tirei a chave do bolso para abrir a porta senti uma mão no ombro.

J- Mr. Hyde, creio eu.

H – Dr. Jekyll?

J - Sim, só estou a fazer de Utterson.

H- E eu sou Hyde a fazer de Hyde, mas o Utterson não é assim, ele é mais gordo e mais baixo.

J- Mr. Hyde, creio eu. Está melhor assim?

H - Ui, muito melhor.

J - Vejo que vai entrar. Eu sou o Utterson, velho amigo do Dr. Jekyll. Posso entrar?

H - Eu disse-lhe que o Dr. Jekyll não estava em casa. E então ele disse...

J - Posso ver a sua cara?

H - Porquê?

V. DINNER PARTY

J - Para que o possa reconhecer, pode vir a ser útil.

H- Mostrei-lhe a cara. Foi então que tive a brilhante ideia de lhe dar a morada no Soho.

J- Não foi lá grande ideia!

H - Naquele momento foi. Senão ele ia pensar que eu vivia aqui. Já alguma vez lhe agradei a casa no Soho?

J- Não.

H - Obrigado pela casa no Soho.

J - Mobilei-a ao seu gosto.

H- E como é que o Utterson sabia quem eu era?

J - Temos amigos em comum.

H- Quem?

J – Dr. Jekyll, por exemplo.

H - Ele nunca falou de mim. Ou falou, Dr. Jekyll?

J - Claro que não.

H - Tem a certeza?

J - Claro que nunca falei de si. Mas no final de um dos meus jantares...

H- Nunca me convidou para um dos seus jantares.

J - Mas quem é que o quer convidar para jantar? Como eu estava a dizer, num dos meus jantares, Utterson ficou para o final e demonstrou a sua preocupação em relação a si.

H - Mas disse que nunca falou de mim...

J- E não falei, o Utterson disse que o tinha conhecido, e que estava bastante preocupado com o facto de que no meu testamento toda a minha fortuna passaria para si em caso de morte ou de desaparecimento. Ele pensa que anda atrás do meu dinheiro.

H - Impossível.

J - Imagine... chantagear-me! Disse-lhe que tinha um grande interesse pela sua pessoa e que poderia livrar-me de si quando quisesse.

H - Ai disse...?

J – Mr. Hyde, foi para o nosso bem.

VI. TEN MONTHS/ONE YEAR

H - Para o bem de quem? Fez-me ficar à espera durante um ano.

J- 10 meses.

H - 1 ano.

J - 1 ano, 10 meses, o que é que isso interessa?

H - Ele sentiu a minha falta. Não foi, doutor? Sentiu saudades minhas, confesse lá. Para quê tanto sofrimento, tanta dor. Ter-me afastado de si tanto tempo... precisava de mim. Não era, doutor?

VII. TEMPTATION

J - Sim tenho que admitir que não resisti.

H - Não, não consegui.

J - O diabo esteve preso demasiado tempo. E quando voltou, veio mais enfurecido que nunca. Não se preocupem, meus senhores, estamos apenas a contar o que sucedeu. Eu tinha a besta sob controlo, assim pensava eu... Que idade é que ele tinha?

VIII. SIR DANVERS CAREW'S MURDER

H - Era um cavaleiro com idade já avançada. Velho.

J- E como é que ele se chamava?

H - Carew Denvers.

J - *Sir* Danvers Carew, deputado.

H - E quem é que gosta de deputados?

J - Diga-nos o que é que fez com este deputado?

H - A culpa não foi minha.

J - A culpa nunca é dele. Já começo a achar que a culpa é minha. Deixou-o irreconhecível, não foi, Mr. Hyde?

H - Era uma bengala extremamente forte.

J - Ah, agora está a pôr as culpas na bengala! Houve uma testemunha que viu o incidente — uma criada.

H - Mas porque é que ela estava à janela àquelas horas da noite? Ela já devia estar na cama a dormir!

J - Mas não estava, pois não? E provavelmente perdeu a fé na Humanidade depois disto — a última vez que ouvi falar dela, tinha acabado de ser internada num hospício. Então diga-nos, Mr. Hyde, porque fez isto? Tudo o que o *Sir* Danvers Carew queria era pedir informações.

H - Sim, ele veio ter comigo, muito educadamente, à procura de uma direcção.

J - E você dirigiu-o...

H - ... direitinho para o chão. Não foi assim tão mau, primeiro acertei-lhe... (Descrição detalhada dos ossos que partiram etc, etc)

J - Ficou em papa, desfeito em papa. A criada disse que só parou quando partiu a bengala. A *minha* bengala. Um presente do meu amigo Utterson, feito de madeira exótica muito rara, vinda da Birmânia — ou seria do Brasil? Tinha grande valor sentimental para mim. Vai ser enforcado por isto, e eu também tenho a corda ao pescoço. Como é que foi capaz de fazer isto, Mr. Hyde? Isto é que é ser maroto?

No corpo de Carew foi encontrada uma carta dirigida a Utterson. Foi-lhe pedido então que identificasse o corpo.

(Cena da morgue)

E lembra-se quando deu a sua morada em Soho ao Utterson? A sua grande ideia. Muito inteligente deixar a bengala no apartamento.

H - Era só metade da bengala.

J - O que é que interessa se era metade, um quarto ou um terço? Eles encontraram-na, Mr. Hyde. Mr. Hyde, um assassino... para mim era o fim da nossa relação, ou assim pensava eu. Eu escrevi uma carta ao Utterson...

H - Fui eu que escrevi a carta.

J- Não, você apenas assinou.

H- Mas foi pelo meu punho.

J- Está bem, uma vez mais fomos *nós* que escrevemos a carta, na qual ele dizia que iria desaparecer de vez. Disse ao Utterson que você estava a chantagear-me.

H- O Utterson pensou que eu estava a planear matá- lo.

J - Para mim, era o fim de Mr. Hyde. Tentei recuperar a minha vida, retomando os meus trabalhos de caridade para tentar aliviar o sofrimento dos outros. E felizmente, para mim, assim se passavam os dias tranquilamente, quando algo estranho aconteceu... Eu estava a dormir, e quando acordei, lá estava ele sem ter sido convidado.

IX. REGENT'S PARK

H- Sim, eu estava lá.

J - Como foi possível? Livrei-me dele imediatamente.

H - Sim, livrou- se de mim... mas eu voltei.

J - Pensei que me tinha livrado dele. Algumas semanas mais tarde, estava eu em Regent's Park, onde está situado o Jardim Zoológico de Londres. O dia estava radiante, sentia-me em paz com o mundo. Ali estava eu a alimentar os passarinhos quando — merda — ele apareceu. Num dos sítios mais frequentados de Londres...

H - Sim.

J -... o homem mais procurado em Londres. Se fosse reconhecido, seria preso e enforcado.

H - Eh lá...

J - Eh lá, pois...

H - Queria fazer-lhe uma surpresa.

J - De facto fez, e escolheu um ótimo sítio. A última coisa que eu esperava era voltar a vê-lo. Precisava rapidamente de encontrar uma solução. A primeira coisa a fazer era escondê-lo. Saltámos para a primeira carruagem que nos apareceu, e fomos para o hotel mais próximo.

H - Uma pensão rasca.

J - Pelo menos, estávamos em segurança. Precisava urgentemente dos meus ingredientes. Mas não podíamos voltar ao laboratório.

H - Deitou fora a chave da porta das traseiras.

J - E se entrássemos pela porta principal os meus criados fariam com que fosse preso.

H - Claro que fariam. Imaginem-me a entrar pela porta principal. “Olá Poole!”

J - “Mr. Hyde, quer que lhe prepare um banho enquanto chamo a polícia?”

H- Shhhh...

J - Por amor de Deus.

H - E então ele teve uma ideia.

X. DR. LANYON'S DEATH

J - Dr. Lanyon, um antigo colega e amigo da faculdade de Medicina. Talvez ele pudesse ajudar.

H - O Dr. Lanyon pensava que estava envolvido em métodos ou disparates científicos pouco ortodoxos. Experiências ridículas.

J - Começo a achar que ele tinha razão. Escrevi-lhe uma carta...

H - Eu é que escrevi a carta.

J - ...*nós* escrevemos a carta, a pedir que se dirigisse ao meu laboratório para trazer os ingredientes necessários, e que os entregasse pessoalmente a um homem que iria aparecer exactamente à meia-noite em sua casa. Passou o dia inteiro no quarto do hotel a roer as unhas. E jantou sozinho...

H - ... a empregada tremia cheia de medo...

J - ... e assim que chegou a noite, apanhámos uma carruagem, mas o cocheiro, farto de andar às voltas, começou a ficar desconfiado. Então saímos e fizemos o resto do caminho para casa do Dr. Lanyon a pé. Apareceu uma mulher a oferecer-lhe uma caixa de fósforos, creio eu. Ele bateu-lhe e ela fugiu.

H - Cheguei a casa do Lanyon à meia-noite em ponto (badaladas). Bati à porta, e enquanto esperava, reparei que estava um polícia, a certa distância, a olhar para mim.

J- Continue.

H - Quando o Lanyon abriu a porta...

J - Veio da parte do Dr. Jekyll?

H - Venho. Tem aquilo que o Dr. pediu?

J - Tenha calma.

H - Medi um pouco do líquido vermelho e juntei-lhe um dos pós. A mistura, que a princípio era de um tom avermelhado, começou, à medida que os cristais derretiam, a fazer-se de cor mais brilhante, a tornar-se mais efervescente, a lançar de si pequenas nuvens de vapor. Subitamente, e no mesmo momento, a efervescência cessou e o composto tomou um colorido de púrpura, que mais lentamente se transformou num verde-mar. Perguntei ao Dr. Lanyon se ele queria testemunhar os resultados.

J- Sim, estou bastante curioso para ver.

H - Imaginem agora que são o Dr. Lanyon. (Jogo entre Lanyon e público)

(Transformação)

J - Fiquei cerca de uma hora a tentar explicar-lhe os propósitos da minha experiência.

(Lanyon) H - A criatura que tinha entrado em minha casa, conhecida pelo nome de Edward Hyde, era o próprio Dr. Jekyll. Tremia por todos os lados. Eu vi o que vi e ouvi o que ouvi, mas enquanto for vivo nunca hei-de recuperar disto. (Quebra)

J - Pensei que ele ia morrer ali mesmo!

H - Não durou muito, pois não?

J - Não, morreu duas semanas depois.

H- Sabes o que a curiosidade matou, não sabes?

XI. INCIDENT OF THE WINDOW

J- O gato, mas neste caso matou o doutor! Por fim, regressei a casa, estava perto das minhas drogas, a beber cada vez mais para me livrar dele.

H - Sim, aparecia com mais frequência.

J - Pois aparecia, já nem podia ir a lado nenhum ou receber visitas, nem mesmo o Utterson.

H- Cabrão do Utterson.

J - Um dia, estava à janela do meu laboratório, quando o Utterson e o seu primo Enfield apareceram. Era Domingo à tarde...

(discussão do dia de Domingo)

J - Sim, eles vão sempre passear no Domingo à tarde, depois de almoço. Pediram-me que os acompanhasse, ao que respondi que não me estava a sentir muito bem, talvez possamos falar daqui.

H - Talvez possamos falar daqui.

XII. FINAL INSIGHTS

J - Consegui fechar a janela antes que o tivessem visto. Agora ele está aqui o tempo todo. Dupliquei e tripliquei a dose até ao ponto de temer pela minha própria vida. A droga já não tinha o mesmo efeito, estava a ficar cada vez mais fraca, e agora já não há mais.

H- Olhe bem para si.

J- Eu estou a olhar para mim, e não gosto do que vejo.

Tinha à minha frente um futuro distinto e honroso. Mas já em jovem questionava alguns dos meus comportamentos (...), mas já estava comprometido com uma profunda duplicidade de vida. Apercebi-me de que o homem não é apenas um, mas sim dois. Isto levou-me a desenvolver várias experiências que me levassem a poder separar estas duas identidades. Após anos de pesquisa, numa noite maldita, misturei os vários ingredientes e tomei a poção. Seguiram-se as dores mais atrozes: um ranger nos ossos, uma náusea mortal e um horror que não consegue exceder a hora do nascimento ou da morte. Apareci sob a minha nova forma. Agora tinha duas identidades, assim como duas aparências. Vi Edward Hyde pela primeira vez. No entanto, a segunda parte da experiência ainda tinha que ser testada; preparei e bebi novamente a poção, senti as

mesmas dores e voltei a ser eu próprio, Henry Jekyll. Bom, Mr. Hyde, acabou-se. Não temos outra alternativa.

XIII. END

H- Dr. Jekyll, não sejam precipitados...

J - Foi algo que compus ontem à noite: cianeto, arsénico, cicuta...

H - Foi isso que o Sócrates tomou, não foi?

J - Veneno de cascavel, cobra-capelo e viúva negra, e acrescentei aroma de morango para tornar mais saboroso.

H - Dê cá isso.

J - Não confio em si.

(Toma o comprimido)

H - É doloroso?

J - Não é tão doloroso como a força. Juntei-lhe um pouco de morfina e paracetamol.

H - Quanto tempo resta/falta?

J - Dois, três minutos no máximo. Suores frios, uma dor de cabeça, seguida de náusea...

H- Como é que sabe?

J - Sou médico — membros dormentes. Deve estar a começar a atacar o sistema nervoso central. Tonturas. É melhor deitar-se, para não se magoar...

H - Quanto tempo mais?

J - 30 segundos, aproximadamente. Adeus, Mr. Hyde.

H - Adeus, Dr. Jekyll.

Anexo 5: Guião final em português aquando da estreia

[As duas passagens sublinhadas indicam exemplos de acrescentos feitos ao texto aquando da estreia da peça, duas semanas após a conclusão da versão apresentada no Anexo 4.]

I.INTRO

H- Dr. Jekyll, Dr. Jekyll...respeitável Dr. Jekyll!

J – Mr. Hyde...

H – Aqui estamos nós...

J- Aqui estamos. E isto não correu nada bem, pois não?

H – A culpa não foi minha.

J - Não, foi minha.

H - Quem é que não gosta de ter os seus pequenos prazeres, os seus devaneios?

II. INCIDENT OF THE GIRL

J- Devaneios... Que idade é que ela tinha?

H – Acha que lhe perguntei? Sei lá, devia ter aí uns 8, 9, 10 anos, se tanto. (medidas) Ei, que exagero... mais, muito mais... tanto não, também menos.

J – E o que é que aconteceu, exactamente?

H – Mas o Dr. já sabe!

J – Refresque-me a memória. Tenho a certeza de que as pessoas aqui presentes estão interessadas em saber o que aconteceu.

H – Ela surgiu do nada e veio contra mim...

J- Claro que foi.

H – A culpa não foi minha.

J – A culpa nunca é sua!

H- Já era muito tarde, deviam ser aí umas 3 da manhã. Não havia ninguém na rua. Até que comecei a ouvir uns passos a aproximarem-se ao longe. Mais suaves, de menina. Ela caminhava apressadamente. Isso, mais rápido. Eu seguia por uma rua estreita, perpendicular à rua em que ela vinha.

J - Você também ia a correr, não ia?

H - Ia, não ia? A única coisa que conseguia ver — continue, continue! — era a luz dos candeeiros a brilhar no nevoeiro. E ao virar da esquina... ela caiu no chão...

J - Pois caiu.

H - E eu calmamente... Devia ter ouvido os gritos dela.

J - E ouvi. Aaaaaah...

H - Exactamente.

J - Quantas vezes é que a pisou?

H - Eu não contei, para aí umas 5... não, muito mais, umas 15, 20, 25...

J - Chega, Mr. Hyde. Ainda bem que o Enfield o parou.

H - Cabrão do Enfield!

J - O que é que pensa que está a fazer?

H - Dr. Jekyll...

J - Eu estou a fazer de Enfield.

H - Mas o Enfield é muito mais alto que isso.

J - O que é que pensa que está a fazer?

H - E em menos de nada, estava rodeado pela família da rapariga. O pai, a mãe, a avó, o irmão mais novo...

J - ... e o cão.

H - O cão? Ah, o cão!

H - Queriam vingança. Disseram-me que iam fazer um tal escândalo que iam arrastar o meu nome pela lama de uma ponta à outra de Londres.

J - Ainda bem que tive a ideia de passar um cheque à família da menina no valor de 100 libras.

H - Se bem me lembro, essa ideia foi minha.

J - Mas eu é que assinei o cheque.

H - Mas foi com a minha mão?

J - Não interessa de quem foi a ideia, livrou-o de um grande sarilho!

H - Isso é verdade...

J - Devíamos ter tido mais cuidado, não devíamos, Mr. Hyde?

H - Pois devíamos, Dr. Jekyll...

J - Ainda por cima tão perto de casa.

III.CHECK/WILL

H - Tive que desaparecer por uns tempos.

J – Sim, tivemos de nos afastar um do outro. Lembra-se?

H - Bom produto.

J - Forte. Claro que o Enfield contou tudo ao seu primo, o Utterson. O Utterson é um velho amigo desde os meus tempos de universidade.

H – E é também o seu advogado.

J – E como meu advogado, o Utterson tem na sua posse o meu testamento, no qual consta que em caso de morte...

H - ... ou desaparecimento...

J - Todos os meus bens passarão para si, E. Hyde.

H - Edward Hyde. Eddie para os amigos.

J- Mas você não tem amigos. Utterson não é parvo...

H- De parvo não tem nada!

J - Somou dois mais dois e ligou o meu nome que estava no cheque consigo! Não admira que ele suspeitasse de si e quisesse conhecê-lo pessoalmente.

IV. INCIDENT OF THE DOOR

H - Bisbilhoteiro, sempre a meter o nariz onde não é chamado.

J - Ele ia a entrar para o meu laboratório pela porta das traseiras.

H- Ele quem?

J - Você.

H - Ah, claro. Eu. Eu ia a entrar pelas traseiras. O Utterson estava já há uns dias à minha procura.

J- Como é que sabe?

H- Como é que eu sei?

J - Claro...

H - E nessa mesma tarde —

J- Noite? Era de noite!

H - Tem razão. Era noite cerrada e vinha de uma das nossas... aventuras; e quando me aproximei da porta...

J- Mr. Hyde, creio eu.

H - (????)

J - Eu só estou a fazer de Utterson.

H- Eu sei, mas o Utterson é mais baixo. E mais gordo. Com uma grande barriga...

J- Mais do que isto não consigo! Mr. Hyde, creio eu.

H - Então e a voz?

J- Mr. Hyde, creio eu. Está melhor assim?

H - Muito melhor.

J - Vejo que vai entrar. Eu sou o Utterson, um velho amigo do Dr. Jekyll. Posso entrar?

H - Eu disse-lhe que o Dr. Jekyll não estava em casa. E então ele perguntou...

J - Posso ver a sua cara?

H - Porquê?

V. DINNER PARTY

J - Para que o possa reconhecer. Pode vir a ser útil.

H- Não tive outra alternativa. Foi então que tive a brilhante ideia de lhe dar a morada no Soho.

J- Não foi lá grande ideia!

H - Naquele momento, foi. Senão ele ia pensar que eu vivia aqui. Já alguma vez lhe agradei a casa no Soho?

J- Não.

H - Obrigado pela casa no Soho.

J - Mobilei-a ao seu gosto.

H- A empregada é que era horrível, feia... e assustadora!

J - Diz o roto ao nu!

H - E como é que o Utterson sabia quem eu era?

J - Digamos que temos amigos em comum.

H- Quem?

J - Dr. Jekyll, por exemplo.

H - O Dr. Jekyll nunca falou de mim. Ou falou, Dr.?

J - Claro que não.

H - Tem a certeza?

J - É óbvio que não. Mas num dos meus jantares...

H- Para o qual nunca me convidou.

J -Mas como é que isso seria possível? É um absurdo!

H - De facto...

J - Como estava a dizer, num dos meus jantares, Utterson ficou para o final e mostrou-se muito preocupado comigo.

H - Mas disse que nunca falou de mim.

J - E não falei!

H- Então?

J - O Utterson disse que o tinha conhecido, e que estava bastante preocupado com o facto de no meu testamento constar que a minha fortuna passaria para si. Ele pensa que você anda atrás do meu dinheiro.

H - Impossível.

J - Imagine, você a chantagear-me!

H - Dê-me todo o seu dinheiro, Dr. Jekyll!

J - Não, Mr. Hyde, não me faça mal! Disse-lhe que tinha um grande interesse pela sua pessoa...

H - Obrigado!

J - Mas também lhe disse que podia livrar-me de si quando quisesse, como uma mancha de hálito num espelho.

H - Ai disse...?

J – Mr. Hyde, foi para o nosso bem.

H - Para o bem de quem? Fez-me ficar à espera durante um ano.

VI.TEN MONTHS/ONE YEAR

J- 10 meses.

H - 1 ano.

J - 1 ano, 10 meses, qual é a diferença?

H - Mas senti a minha falta. Não foi doutor? Teve saudades minhas, confesse lá. Ficar longe de mim... a sofrer. Precisava de mim. Mas não conseguiu resistir, pois não?

VII. TEMPTATION

J - Sim, confesso que não consegui resistir. O diabo esteve preso demasiado tempo. E quando voltou veio mais forte que nunca. Não se preocupem meus senhores, estamos apenas a contar o que sucedeu. Eu tinha a besta sob controlo, assim pensava eu... Que idade é que ele tinha?

VIII. SIR DANVERS CAREW'S MURDER

H - Era um cavalheiro com idade já bastante avançada. Um velho.

J - E como é que ele se chamava?

H - Carew Denvers.

J - *Sir* Danvers Carew, deputado.

H - Exactamente! Um deputado? E quem é que gosta de deputados?

J - Diga nos o que é que fez com este deputado?

H - Fiz-lhe um favor! A culpa não foi minha.

J - A culpa nunca é sua. Já começo a achar que a culpa foi minha. Deixou-o irreconhecível, não foi, Mr. Hyde?

H - Era uma bengala extremamente forte.

J - Ah, agora culpa a bengala! Houve uma testemunha que viu tudo.

H - Mas o que é que ela estava a fazer à janela àquelas horas da noite? Devia era estar na cama, a dormir!

J - Mas não estava, pois não? E depois do que viu, perdeu toda a fé na Humanidade — encontrei-a num hospício numa das minhas visitas de caridade, estava assim...

H - Doutor... doutor... doutor!

J - Foi demais, Mr. Hyde! Porque fez isto? Tudo o que o *Sir* Danvers queria era pedir informações.

H - Sim, ele veio ter comigo, de uma forma muito educada, a pedir direcções.

J - E você dirigiu-o...

H - Direitinho para o chão.

J - Ei, não estou a fazer de *Sir* Carew!

(Porrada)

J - Desculpe, mas segundo a testemunha, só parou quando a bengala se partiu.

H - Então vai creditar nela?! Numa louca?

(Porrada)

H - Que é? Não foi assim tão mau! Eu só lhe acertei aqui...

J - Lesão hemorrágica fronto-parietal.

H - Depois aqui!

J - Ferida temporal incisa!

H - Depois aqui!

J - (abafado) Evisceração ocular com prolapso de tecidos.

H - Como?

J - (ainda abafado) Evisceração ocular com prolapso de tecidos.

H - Evisceração ocular com prolapso de tecidos. Uau... Irreconhecível!

J - Em papa! Ficou em papa, Mr. Hyde! Só parou quando a bengala se partiu. A *minha* bengala. Um presente do meu amigo Utterson, de madeira exótica, muito rara, vinda da Birmânia — ou seria do Brasil — era com B! Tive a bengala durante 20 anos e nunca lhe aconteceu nada, pegou nela e partiu-a! Tinha grande valor sentimental para mim. Vai ser enforcado por isto, e eu também tenho a corda ao pescoço. Como é que foi capaz de fazer uma coisa destas, Mr. Hyde? É a isto que chama um...

J/H - devaneio? Mas não acha que isto é que é ter...

J - prazer? Primeiro...

H - uma menina...

J - e depois um idoso?

H- Velho.

J - Metia-me medo só de pensar no que ele seria capaz de fazer a seguir.

H- A responsabilidade também é sua, Dr. Jekyll, não é? Porque é que o Utterson foi reconhecer o corpo do deputado?

J - Porque encontraram uma carta no corpo dele dirigida a Utterson. Curiosamente, o *Sir* Danvers Carew era cliente dele.

H - Que coincidência!

J- Imagine o Utterson a ter que ir reconhecer o corpo depois do que lhe fez.

H - Utterson. O que é que está aqui a fazer? Você está vivo!

J - O homem da morgue.

H- Claro.

J - Venho reconhecer o corpo da vítima, *Sir* Danvers Carew.

H- *Sir* Danvers? Esse está bem morto! Isto vai ser divertido! *Sir* Danvers, tem uma visita para si! Mas onde é que eu meti o raio do corpo?

J - Tem a certeza que está aqui?

H- Claro! Está aqui! Vai adorar este *puzzle*!

J- Mas ele era mesmo assim?

H - Não sei, não estava lá! Feche os olhos... pode abrir.

J - Não vai ser fácil identificá-lo...

H - Eu ajudo! O olho esquerdo, um bocado do nariz, estão aqui alguns dentes...

J - Aquilo não é uma orelha? É ele, *Sir* Danvers Carew!

H- Não é um deputado conhecido?

J - Creio que havia uma carta para mim.

H- Aqui está!

J- Sr. Utterson... é para mim! Dá-me um momento a sós para me despedir do meu cliente?

H- Com certeza, esteja à vontade!

J - Adeus! (risos) Não tem grande piada!

H- O quê?

J - Genial ter deixado a bengala em sua casa.

H - Era só metade da bengala.

J - Metade, um quarto, um terço, o que é que interessa? Eles encontraram-na. Brilhante ideia dar a sua morada ao Utterson, assim descobriram a casa, onde encontraram a bengala.

H - Metade da bengala.

J - Um assassino, Mr. Hyde!

H - Sabe, são coisas que acontecem.

J - Para mim, era o fim da nossa relação.

H- Hã, hã...

J - Eu escrevi uma carta, em seu nome, dirigida a mim para mostrar ao Utterson...

H - Escreveu uma carta em meu nome? Pensei que tinha sido eu a escrever uma carta para si! E o que é que dizia a carta?

J- Bem, se a escreveu, devia saber!

H - Claro que me lembro. Na carta, dizia que eu ia desaparecer para sempre.

J - Também disse ao Utterson que andava a chantagear-me.

H- O Utterson pensou que eu estava a planejar matá- lo!

J - Para mim, era o fim de Mr. Hyde. Tentei recuperar a minha vida, voltando aos meus trabalhos de caridade para ajudar quem mais necessitava...

H- (Aleluia)

XI. REGENT'S PARK

J - E assim passava os dias com alguma tranquilidade, mas no fundo da minha mente sentia a sua presença, a respirar na minha nuca. E algo estranho aconteceu... Um dia, estava eu a ler um dos meus artigos preferidos sobre doenças tropicais raras... devo ter adormecido... quando acordei, lá estava ele! Sem ter sido convidado. Como foi possível? Livrei-me dele imediatamente.

H - Livrou-se, livrou-se de mim. Mas eu voltei. (sons de animais)

J - Umas semanas mais tarde, estava eu em Regent's Park. Conseguia ouvir os animais do Jardim Zoológico ao longe. O dia estava radiante, sentia-me em paz com o mundo...

H- Aqui, aqui!

J - Onde?

H - Aqui!

J - Ah... ai!

H- Desculpa!

J - De repente — merda — ele apareceu.

H - Não estava à minha espera, pois não doutor?

J - Como é que era possível? Num dos sítios mais frequentados de Londres, o homem mais procurado em Inglaterra!

H – Oh, Inglaterra... da cidade!

J - Se fosse reconhecido, seria preso e enforcado!

H – Eh lá...

J - Ah...

H - Eu só queria fazer-lhe uma surpresa.

J - E escolheu um ótimo sítio.

H- Regent's Park!

J- A última coisa que eu esperava era voltar a vê-lo. Tinha de encontrar uma solução rapidamente. A primeira coisa a fazer era escondê-lo. Saltámos para a primeira carruagem que nos apareceu, e fomos para o hotel mais próximo.

H -Chama aquilo um hotel? Uma pensão rasca!

J - Mas pelo menos estava em segurança, não estava?

H - Isso é verdade!

J- Precisava urgentemente dos meus ingredientes, mas não podíamos voltar ao laboratório.

H - Deitou fora a minha chave da porta das traseiras.

J - Se entrássemos pela porta principal, os meus criados podiam reconhecê-lo e denunciá-lo.

H - Pois podiam. Imagine a cara do mordomo quando eu entrasse pela porta principal...

Bom dia, Poole...

J - Bom dia, Mr. Hyde, quer que lhe prepare um banho enquanto chamo a polícia?

H- Shhhh!!!!

X. DR LANYON'S DEATH

J - Por amor de Deus! Lembrei-me de Lanyon, um antigo colega da faculdade de medicina. Talvez ele me pudesse ajudar.

H - O Dr. Lanyon pensava que você estava envolvido em métodos ou disparates científicos pouco ortodoxos. Experiências ridículas.

J - Começo a achar que ele tinha razão.

H- Que é...? O amigo é seu!

J - Escrevi lhe uma carta...

H - Pronto...

J - Nós escrevemos uma carta, a pedir que se dirigisse ao meu laboratório para trazer os ingredientes necessários, e que os entregasse pessoalmente a um homem que iria aparecer exactamente à meia-noite em sua casa.

H – Eu! Passei o dia inteiro no hotel, à espera que chegasse a noite, de um lado para o outro, de um lado para o outro, de um lado para...

J - Estava com medo!

H – Ah, pois não!

J - Roía as unhas compulsivamente, de tal maneira que quase chegava aos cotovelos!

H - Eh, que exagero! E a empregada? (susto) Tremia que nem varas!

J - E jantou sozinho... se calhar não jantou! Ou petiscou! Assim que chegou a noite, apanhámos uma carruagem...

(Mimo)

H- Teve muita sorte em não o ter desfeito ali!

J - Mr. Hyde!

H- Desculpe, Dr., acho que fui longe de mais, não fui?

J - Pois, é o costume! Não admira que tenha feito o resto do caminho para casa do Dr. Lanyon a pé!

H - Pois foi... E a rapariga dos fósforos, lembra-se?

J- Boa noite! Quer uma caixinha de fósforos? (chocalhos, incêndio) É ou não é um selvagem?

H - Um bocadinho... Finalmente cheguei a casa do Dr. Lanyon...

J (badaladas) — Doze vezes.

H - À hora marcada. Bati à porta, e enquanto esperava, reparei que estava um polícia, a certa distância, a olhar para mim.

J- Continue.

H - Quando o Dr. Lanyon abriu a porta...

J - Boa noite! É o senhor que vem da parte do Dr. Jekyll?

H- O Dr. Lanyon era gago!

J - Desculpe, mas o Dr. Lanyon não era gago!

H - Era gago!

J- Desculpe, mas eu conheço-o há vários anos e ele não era gago!

H - Só se ficou gago entretanto, porque quando ele me abriu a porta, disse “P-p-p-pode entrar!”

J- Estava intimidado. Tinha uns maneirismos, era delicado...

H - Ah, então era gago das mãos!

J- Não era gago!

H- Era gago! Era ga-ga-ga-ga-go!

J - Gago não faço.

H - Está bem, não faça, é para o lado que durmo melhor!

J - Pode tirar o cavalinho da chuva que não faço de gago!

(pausa)

H - Pronto, está bem, faça o Dr. Lanyon como quiser! (à parte), mas ele era gago.

J - Não vamos começar!

H - Eu não disse nada.

J - É o senhor que vem da parte do Dr. Jekyll?

H - Venho. Tem as coisas que o Dr. Jekyll pediu?

J - Tenha calma, sente-se. Aceita um chazinho?

H - Nunca gostei de chá! Os ingredientes? Medí um pouco do líquido vermelho e juntei-lhe um dos pós.

J - A mistura, que a princípio era de um tom avermelhado...

J/H - começou, à medida que os cristais derretiam...

J - a fazer-se de cor mais brilhante...

H - mais efervescente...

J - a lançar pequenas nuvens de vapor.

H – Subitamente...

J - e no mesmo momento...

H - a efervescência cessou e o composto tomou um colorido púrpura...

J - que lentamente se ia transformando num verde...

H- mar...

J/H - Verde-mar!

H - E o Dr. Lanyon? Permite-me que saia de sua casa e leve o copo comigo, ou a sua curiosidade é tão grande que não consegue resistir e prefere ver?

J - Nem tenho grande estima pelo copo, aliás, estou bastante curioso em saber quais são os propósitos do Dr. Jekyll em relação a esta experiência.

H - E então?

J - Escolho a segunda opção, prefiro ver!

H- A escolha foi sua!

J - Foi a escolha de Dr. Lanyon.

H - Dr. Jekyll...

(Transformação)

J - Fiquei cerca de uma hora a tentar explicar os propósitos da minha experiência ao Dr. Lanyon e ele parecia não ouvir nada.

H - A criatura que tinha entrado em minha casa, conhecida pelo nome de Edward Hyde, era o próprio Dr. Jekyll. Tremia por todos os lados. Vi o que vi e ouvi o que ouvi, mas enquanto for vivo, nunca hei-de recuperar disto. Até fiquei gago!

J - Ei! Pensei que ele ia morrer ali mesmo!

H - Não durou muito, pois não?

J - Não, durou apenas duas semanas.

H- A curiosidade matou...

XI. INCIDENT OF THE WINDOW

J- Neste caso, o Dr. Lanyon! Finalmente estava em casa, perto dos meus ingredientes, mas a ter que beber cada vez mais para me livrar dele.

H - Aparecia com mais frequência.

J - Pois aparecia. Já nem podia sair de casa ou receber visitas, nem mesmo do Utterson.

H- Cabrão do Utterson!

J - Um dia, estava à janela do meu laboratório, quando apareceu o Utterson com o seu primo Enfield.

Enfield. Utterson.

H - Bom dia, Dr. Jekyll!

J- Bom dia, amigo!

H - Não quer vir dar uma volta connosco?

J- Disse-lhes que não me estava a sentir muito bem, “Talvez possamos falar daqui!”

H- Muito bem, então falemos daqui!

J - Porque não?

H - Está a sentir-se bem, Dr.? (muda) Eu vou com vocês!

J - Agora não me estou a sentir nada bem! Para a semana, talvez!

H - Esperem, eu desço já! Não se vão embora!

J - Adeus, amigos, adeus! Felizmente, consegui fechar a janela antes que o tivessem visto.

XII. END

J- Agora ele está aqui o tempo todo. Dupliquei e tripliquei a dose até ao ponto de temer pela minha própria vida. A mistura já não tinha o mesmo efeito, estava a ficar cada vez mais fraca, e agora acabou-se.

H- Dr. Jekyll, Dr. Jekyll, o respeitável Dr. Jekyll.

J - Mr. Hyde.

H - Olhe bem para si!

J- Eu estou a olhar para mim, e não gosto do que vejo.

Tinha à minha frente um futuro distinto e honroso. Mas já em jovem questionava alguns dos meus comportamentos e já estava comprometido com uma profunda duplicidade de vida. Isto levou-me a desenvolver uma série de experiências que me levassem a separar estas duas identidades. Após anos de pesquisa, numa noite maldita, misturei os vários ingredientes e bebi a poção. Seguiram-se as dores mais atrozes: um ranger nos ossos e uma náusea mortal. Apareci sob a minha nova forma. Agora tinha duas identidades, assim como duas aparências. Vi Mr. Hyde pela primeira vez.

H- Edward Hyde.

J - No entanto, a segunda parte da experiência ainda tinha que ser testada; preparei e bebi novamente a poção, senti as mesmas dores e voltei a ser eu próprio, Henry Jekyll.

H - O respeitável!

J - Acabou-se, Mr. Hyde. Não temos outra alternativa. (comprimido)

H- Mas o que é...?

J - Foi algo que preparei ontem à noite no meu laboratório — cianeto, arsénico, e misturei aroma de morango, para torná-lo mais saboroso.

H – Dr., talvez esteja a ser um pouco precipitado...

J- Tem outra alternativa?

H - Dê cá isso.

J - Não confio em si.

(Luta)

(Toma o comprimido)

H - Quanto tempo resta?

J - Dois, três minutos no máximo.

H - É doloroso?

J - Menos do que a força. Juntei-lhe um pouco de morfina e paracetamol.

H - Obrigado. Quem é que acha que vão encontrar? O meu corpo ou o seu?

J - Náusea...

H - Como é que sabe?

J - Sou médico — suores frios, uma ligeira dor de cabeça... começa a sentir as extremidades dormentes. Agora deve estar a chegar ao sistema nervoso central.

H - Quanto tempo mais?

J - Está quase. Adeus, Mr. Hyde.

H - Adeus, Dr. Jekyll.

Anexo 6: Retroversão do guião após a estreia

Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde

as performed by Companhia do Chapitô

by Carole Grafton

1 - INTRO

Hyde So, Dr. Jekyll, the respectable Dr. Jekyll.

Jekyll Yes, Mr. Hyde. Well, here we are.

Hyde Here we are.

Jekyll It's all gone horribly wrong.

Hyde It's not my fault.

Jekyll No, it's my fault. All in the pursuit of pleasure.

Hyde Who doesn't like to have their little pleasures, doing naughty things?

2 – INCIDENT OF THE GIRL

Jekyll Yes, naughty things. How old was she?

Hyde I didn't ask her. Eight, nine, perhaps ten years old. Like this... up a bit, down a bit.

Jekyll So, exactly what happened?

Hyde But you know...

Jekyll Yes, but please refresh my memory. And I'm sure the ladies and gentlemen here would like to know too.

Hyde Well, she accidentally bumped into me.

Jekyll Of course she did.

Hyde It wasn't my fault.

Jekyll No, it's never his fault.

Hyde It was very late... about three in the morning. The street lights shining through the mist. I heard footsteps. Lighter... quicker... As I turned the corner so did she. Bump. She fell to the ground.

Jekyll Yes, of course she did.

Hyde So then I just calmly trod on her. You should have heard her scream.

Jekyll I did. And how many times did you say you trod on her?

Hyde I didn't count. Perhaps five... no, more, maybe more ... ten, twelve, fifteen...

Jekyll That's enough, Mr. Hyde. It's a good job Enfield stopped you.

Hyde Bloody Enfield.

Jekyll Hey, what do you think you're doing?

Hyde Dr. Jekyll.

Jekyll I'm being Enfield.

Hyde Enfield is much taller than that.

Jekyll Hey, what do you think you're doing?

Hyde By this time, I was surrounded by the girl's family. Father, mother, grandmother, the brother ...

Jekyll ...and the dog.

Hyde The dog? Oh, the dog! all shouting for my blood.

They told me they could and would make such a scandal out of this that my name would stink from one end of London to the other...

Jekyll Well, it's a good job I had the idea to give them a check for a hundred pounds.

Hyde Well, I think it was my idea, wasn't it?

Jekyll But I signed the cheque.

Hyde But in my handwriting.

Jekyll Who cares? It got you off the hook.

Hyde That's true ...

Jekyll We should have been more careful, Mr. Hyde.

Hyde Yes, we should have, Dr. Jekyll.

Jekyll And a little too close to home.

3 – CHECK/WILL

Hyde I had to lie low.

Jekyll Yes, we had to part company for a while. Do you remember?

Hyde Good stuff!

Jekyll Strong! Enfield told his cousin Utterson everything about this incident. He's a very old university friend.

Hyde Yes, and he's also his lawyer.

Jekyll Yes, my lawyer and a loyal friend. As my lawyer, Utterson had in his possession my will, which, in the case of my death ...

Hyde or disappearance ...

Jekyll ... all my possessions will pass into the hands of Mr. E. Hyde.

Hyde Edward Hyde. Eddie to my friends.

Jekyll You haven't got any friends. Utterson, not being a stupid man ...

Hyde And in now way a fool ...

Jekyll ... put two and two together and linked my name on the check with him. So, no wonder

he was suspicious about you and wanted to know you in person.

Hyde Interfering busybody.

Jekyll He was going in through the back door into the lab.

Hyde Who?

Jekyll You.

Hyde Ah, yes, of course. I was going in through the back door. Utterson had been looking for

me for some days by now....

Jekyll How do you know?

Hyde How do I know!

Jekyll Oh, yes, of course.

Hyde As I was saying, that very afternoon ...

Jekyll Afternoon ... it was night...

Hyde You're right. I was coming back from one of our adventures...

Jekyll Yes...

Hyde I was just about to unlock the door...

Jekyll You are Mr. Hyde, I suppose?

Hyde ????

Jekyll I know I'm Dr. Jekyll. I'm just being Utterson.

Hyde Utterson...? Utterson is shorter. And fatter, with a huge belly ...

Jekyll You are Mr. Hyde, I suppose?

Hyde And what about the voice?

Jekyll You are Mr. Hyde, I suppose? Is that better?

Hyde Much better.

Jekyll I see that you are going in. I'm Mr. Utterson, an old friend of Dr. Jekyll. May I come in?

Hyde I told him that Dr. Jekyll was not at home. He then asked to see you.

Jekyll Can I see your face?

Hyde Why?

Jekyll So I can recognise you later... it might be useful.

Hyde I had no choice. Then I had a great idea and gave him my address in Soho.

Jekyll That wasn't such a great idea.

Hyde Well, it was at the time. Otherwise he might have thought I lived here. By the way, did I ever thank you for the house in Soho?

Jekyll No, you didn't.

Hyde Thank you for the house in Soho.

Jekyll Well, at least I furnished the house in a fashion I knew you'd appreciate.

Hyde But that landlady... she was an evil-looking old hag.

Jekyll Hark who's talking!

Hyde And how did Utterson know me?

Jekyll Let's just say we have friends in common.

Hyde Who?

Jekyll Dr. Jekyll, for instance.

Hyde He would never have mentioned me. Did you?

Jekyll Of course not.

Hyde Are you sure?

Jekyll Of course I didn't mention you. But at one of my dinner parties ...

Hyde Which you never invite me to ...

Jekyll How could I? That's absurd.

Hyde I suppose so.

Jekyll At one of my dinner parties, Utterson stayed behind and expressed his concern about you.

Hyde But you said you'd never mentioned me.

Jekyll And I hadn't. Utterson said he had met you and was very worried about me leaving everything to you in my will. He thought that you were after my money.

Hyde Impossible.

Jekyll Imagine! You ... blackmailing me!

Hyde Your money, Dr Jekyll!

Jekyll No, Mr. Hyde. Don't hurt me! I just told him that I had a great interest in you ...

Hyde Thank you!

Jekyll ... and I assured him I could get rid of you any time I liked. And Edward Hyde would pass away like a stain of breath upon a mirror.

Hyde Oh, did you?

Jekyll Mr. Hyde, it was for our own good.

Hyde For whose own good?

Keeping me waiting for a year.

Jekyll Ten months.

Hyde A year. It was a year.

Jekyll Two months here or there. What does it matter?

Hyde He missed me, didn't you? Go on, admit it. You missed me. Causing you such pain, such suffering, keeping me away for such a long time. He needed me, didn't you. You couldn't do it without me. But he couldn't resist it.

Jekyll Yes, I must admit. I couldn't resist anymore. Well, the devil had been caged too long. He came back roaring. Don't worry, ladies and gentlemen. We are just reminiscing, just reporting what happened... so, don't worry. I had the beast under control, or so I thought... How old was he?

Hyde A fairly old gentleman.

Jekyll A young girl and a fairly old gentleman.

And what was his name?

Hyde Carew Danvers.

Jekyll Sir Danvers Carew, MP.

Hyde And who likes MPs?

Jekyll Tell us what you did to this MP.

Hyde Well, it wasn't my fault.

Jekyll It's never his fault. I'm beginning to think that it was my fault. You left him in an

unrecognisable state, didn't you, Mr. Hyde?

Hyde It was a very strong walking-stick.

Jekyll Oh, now he's blaming the walking-stick. And there was a witness who saw the whole incident.

A young servant girl...

Hyde What was she doing looking out of the window at that time of night.

She should have been in bed fast asleep.

Jekyll Well, she wasn't, was she?

And after seeing what you did, she was so traumatised that she had to be committed to a lunatic asylum. I know that for a fact because during one of my charitable visits, I found her looking like this...

Hyde Doctor ... doctor... doctor!

Jekyll You went too far, Mr. Hyde. Tell us why you did this. All Sir Danvers asked for was directions.

Hyde Yes, he came up to me and very politely asked me for directions.

Jekyll And you directed him...

Hyde Yes, straight onto the ground.

Jekyll Hey, I'm not going to do Sir Danvers.

(Fighting)

Jekyll According to the witness, he only stopped when the walking-stick broke.

Hyde So you're going to believe her. A mad woman!

(Fighting)

Hyde What's the matter? It wasn't that bad. I only hit him here ...

Jekyll Frontopareital hemorrhage lesion.

Hyde Then here.

Jekyll Incisive temporal wound.

Hyde Then here.

Jekyll Ocular evisceration with prolapsed tissue.

Hyde Unrecognisable!

Jekyll Beaten to a pulp. He was beaten to a pulp, Mr. Hyde! You only stopped when the

walking stick broke. My stick. A gift from my friend Utterson. A very expensive, exotic rare wood from Burma. Or was it Brazil? It had great sentimental value. I'd had that stick for over twenty years and the first time you got your hands on it, you broke it.

You will be hanged for this. And my neck is on the line too.

How could you have done such a thing, Mr. Hyde? Is this what is called ...

H./J. Being naughty? Don't you think that this is what's called ...

Jekyll Pleasure? First ...

Hyde A young girl

Jekyll Then an elderly gentleman?

Hyde An old man.

Jekyll I was afraid of what he might do next.

Hyde You're also responsible, Dr. Jekyll, aren't you? Why did Utterson go and identify the

body?

Jekyll Because they found a letter on his body addressed to Utterson. Sir Danvers was a client

of Utterson's.

Hyde What a coincidence.

Jekyll Fancy having to go and identify Sir Danvers after what you did to him.

Hyde Utterson.

Jekyll The mortuary attendant.

Hyde Of course.

Jekyll I've come to identify the body of Sir Danvers Carew.

Hyde Sir Danvers? He's dead all right, that one! Oh, this is going to be fun! Sir Danvers, there's

a visitor for you! Now, where did I put him? Ah, here he is! You will enjoy this little puzzle. Close your eyes... open them now.

Jekyll It won't be easy to identify him ...

Hyde I'll help you! The left eye, a bit of the nose, and here are some teeth ...

Jekyll Isn't that an ear?

Hyde Yes.

Jekyll Yes, that's certainly Sir Danvers.

Hyde Isn't he a well-known MP?

Jekyll The police said there was a letter addressed to me in his pocket.

Hyde It's in his pocket.

Jekyll Which pocket?

Hyde Ah, yes, here it is.

Jekyll Mr. Utterson ... it's for me. Give me a moment to say goodbye to my client?

Hyde Of course. Take your time.

Jekyll That's not very funny! Fancy leaving the stick in your apartment in Soho.

Hyde It was only half the stick...

Jekyll It didn't matter if it was a half, a third or a quarter. They found it. If you hadn't given Utterson your address in Soho, your great idea, they would never have traced you and found the stick.

Hyde Half the stick ...

Jekyll Mr. Hyde – a murderer.

Hyde You know, stuff happens.

Jekyll I wrote a letter, in your name, addressed to me to show to Utterson...

Hyde You wrote a letter in my name? I thought it was me who wrote the letter for you. And

what was in the letter?

Jekyll Well, if you wrote it.... you should know.

Hyde Of course I remember. I said in the letter that I would disappear forever.

Jekyll I also told Utterson that you had been blackmailing me...

Hyde And Utterson thought I was planning to murder you.

Jekyll As far as I was concerned, that was the end of Mr. Hyde. I tried to recover my life...

going about my charitable works, working to relieve the suffering of others, and the days passed quietly, almost happily, for me. But deep down in the back of my mind, I could feel his presence... waiting...breathing down my neck. Then something strange happened one day. One day, I was reading one of my favourite articles on rare tropical diseases and I fell asleep. When I woke up, he was there, uninvited. How was this possible? I immediately got rid of him.

Hyde Yes, he got rid of me. But I returned. (*animals noises*)

Jekyll And then, a few weeks later, I was in Regent's Park. In the background I could hear the sounds of the animals in the London Zoo. It was a beautiful sunny day and I was at peace with the world ...

Hyde Here, here!

Jekyll Where?

Hyde Here!

Jekyll Oh...ah!

Hyde Sorry.

Jekyll Suddenly ... shit he appears.

Hyde You weren't expecting me, were you, Doctor?

Jekyll One of the busiest places in London...The most wanted man in England!

Hyde Oh, England ... of London...

Jekyll If he were recognised, he would be arrested and hanged.

Hyde Whoops.

Jekyll Yes. Whoops.

Hyde I only wanted to give you a surprise.

Jekyll Well, you certainly did. And what a place to choose.

Hyde Regent's Park.

Jekyll The last thing I expected was to ever see him again. Well, I needed to find a solution quickly. The first thing was to hide him. So, we jumped into the first cab that came by, and went to a nearby hotel.

Hyde You call that a hotel? A cheap hotel.

Jekyll At least we were safe, weren't we?

Hyde That's true.

Jekyll I needed desperately to get my stuff. But we couldn't go back to the lab.

Hyde Yeah, you threw away the key to the back door.

Jekyll And if we went through the front door, the servants would have had you arrested.

Hyde Of course they would. Imagine me coming in: 'Hello, Poole'

Jekyll 'Good morning, Mr. Hyde. Shall I prepare a bath for you while I call the police?'
Oh, come on, Mr. Hyde. And then I thought that Lanyon, an old colleague from medical school, might be able to help.

Hyde Huh! Dr. Lanyon thought you were doing unscientific balderdash ... ridiculous experiments. Who is ...? He's your friend...

Jekyll And I'm beginning to think he was right. Well, I wrote him a letter.

Hyde There you go again

Jekyll We wrote him a letter asking him to collect the required ingredients from my lab and take them back to my place, where at midnight, someone would present himself in Dr. Jekyll's name to collect them.

Hyde That's me. I spent the whole day in the hotel waiting for night to fall ... to and fro, to and fro, to and fro ...

Jekyll You were afraid!

Hyde Well, what do you expect?

Jekyll He kept gnawing his nails... I thought he would gnaw his way to his elbows.

Hyde What exaggeration! And the waiter? He was trembling like a leaf!

Jekyll He dined alone ... or perhaps he didn't dine at all. As soon as it got dark, we took a carriage ...

(*Mime*)

Hyde He was lucky I didn't reduce him to pulp there.

Jekyll Mr. Hyde!

Hyde Sorry, Doctor, I think I went to far, didn't I?

Jekyll Just as you usually do. That's why we had to continue to Dr. Lanyon's on foot.

Hyde Yes, so we did. And the match girl, do you remember?

Jekyll Good evening! Would you like a box of matches? (*fire*) Isn't he a brute! We eventually

arrived at Lanyon's house ...

Hyde (*chimes*) twelve.

Jekyll ... right on the stroke of midnight. I knocked on the door and while I was waiting, I

noticed a policeman standing some distance behind me.

Jekyll Carry on.

Hyde When Lanyon opened the door...

Jekyll 'Have you come on behalf of Dr. Jekyll?'

Hyde Dr. Lanyon had a stutter!

Jekyll No, he didn't.

Hyde Yes, he did!

Jekyll I'm sorry, but I've known Dr. Lanyon for several years, and he did not stutter.

Hyde Perhaps he acquired a stutter later, because when he opened the door to me, he said,

'P-p-p-p-please come in.'

Jekyll But he was frightened. He was just delicate and well-mannered, that's all

Hyde Oh, then he stuttered with his hands.

Jekyll He didn't stutter.

Hyde He did. He stut-t-t-t-tered.

Jekyll Right. I just won't do it. You can wait till the cows come home but I won't do a stutter.

Hyde Oh, okay. Do Dr. Lanyon whichever way you want! (*Aside*) But he certainly stuttered.

Jekyll Let's not start again.

Hyde I didn't say anything.

Jekyll 'So, have you come on behalf of Dr. Jekyll?'

Hyde 'Yes, I have. Do you have the things Dr. Jekyll asked for?'

Jekyll 'Please, do calm down. Sit down. Would you like some tea?'

Hyde No thanks, The ingredients. I added one of the powders to some of the red liquid.

Hyde The mixture, which at first was a reddish colour ...

H./J. began, as the crystals melted,

Jekyll to brighten ...

Hyde and grow more effervescent ...

Jekyll and throw off small vaporous fumes.

Hyde Suddenly,

Jekyll at the same moment

Hyde the effervescence ceased and the compound changed to a dark purple

Jekyll that faded slowly into a watery green.

Hyde The sea ...

H./J. sea-green!

Hyde And Dr. Lanyon? Allow me to leave your house with the glass or are you so curious that

you can't resist it and would prefer to watch?

Jekyll I don't particularly care for the glass, but I would rather like to know what Dr.

Jekyll

aims to achieve with this experiment.

Hyde So?

Jekyll I'll take the second choice, I'd rather watch.

Hyde It's your choice then, Dr. Jekyll.

Jekyll It was Dr. Lanyon's choice.

Hyde Dr. Jekyll.

(transition)

Jekyll I tried for over an hour to explain to Lanyon the ideas behind my experiment but he didn't

seem to be listening to anything I said.

Hyde The creature who had entered my home that night was known as Edward Hyde.
But a

little over a hour later, it was Dr. Jekyll who left. I was shaken to my roots. I saw what I saw, and I heard what I heard, but I will never recover from this until my dying day.

Jekyll I thought he'd drop down dead there and then.

Hyde He didn't last long, did he?

Jekyll No, he died two weeks later.

Jekyll Curiosity killed the cat. In this case, Dr. Lanyon. At last I was back home and close to

my drugs. Drinking more and more to get rid of him.

Hyde Yes, I appeared frequently.

Jekyll Yeah, you certainly did. Now I couldn't go anywhere or receive visitors. Not even

Utterson.

Hyde Bloody Utterson.

Jekyll One day, I was looking out of my lab window, when Utterson and his cousin Enfield appeared in the street below.

Hyde Enfield.

Jekyll Utterson. Good afternoon, Dr. Jekyll.

Hyde Good afternoon, my friend. Won't you come for a walk with us?

Jekyll I said that I wasn't feeling too well. Perhaps we could speak from here.

Hyde Very well, let's talk from here. Are you feeling all right, Doctor?

Jekyll Let's talk next week ...

Hyde I'll come for a walk with you. Wait, I'll come down. Don't go away.

Jekyll Goodbye, my friends, goodbye. I managed to close the window before they saw him. Now he's here all the time. I doubled and tripled the dose to the point where I feared for my life. The drug was becoming weaker and weaker. And now the supply had completely run out.

No more...

Hyde Dr. Jekyll, the respectable Dr. Jekyll. Just look at yourself.

Jekyll I am and I don't like what I see. I had an honourable and distinguished future ahead of

me. I must admit I was perhaps a little wild and reckless in my youth. Yes, I was already leading a double life when I began to realise that man is not truly one but truly two. This led to my experiments, believing that the two sides could be housed in separate identities. After years of research, late on an accursed night, with all the ingredients in place, I mixed the various elements and drank the potion. The most wracking pangs succeeded a grinding of the bones and a horror that cannot be exceeded even at the hour of birth or death.

Well, I appeared in my new shape. I had now two characters as well as two appearances. I saw for the first time Edward Hyde.

Hyde Edward Hyde.

Jekyll However, the second part of my experiment had yet to be attempted. I prepared and

drank from the cup once more, suffered the pangs and came back to myself,

Henry Jekyll.

Well, Mr. Hyde, it's finished. It seems we have no alternative, do we?

(Takes out a pill)

Hyde But what is

Jekyll It's a little something I knocked up in my lab last night.

Cyanide, arsenic, plus some strawberry flavouring to make it more palatable.

Hyde Dr. Jekyll, please let's not be too hasty.

Jekyll Well, what do you suggest?

Hyde Give it to me.

Jekyll I don't trust you.

(They fight and Jekyll takes the pill)

Hyde How long will it take?

Jekyll Two, perhaps three minutes at the most.

Hyde Is it painful?

Jekyll Less painful than the rope. I added some morphine and a little paracetamol.

Hyde Thank you. Who do you think they will find? My body or yours?

Jekyll Nausea

Hyde How do you know?

Jekyll Well, I am a doctor. Cold and sweaty, a slight headache ... extremities feeling numb. It

should be attacking the central nervous system about now.

(Hyde on floor)

Hyde How much longer?

Jekyll Nearly there.

Goodbye Mr. Hyde.

Hyde Goodbye Dr. Jekyll.

THE END